domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Giugno *June* 1998 **805** Lire 15.000

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano

La copertina
The cover
Keiichi Tahara

Collaboratori
Collaborators
Volker Albus
Isabella Bader
Ettore Bellotti
Marco Brandolisio
Cecilia Bolognesi
Laura Bossi
Giovanni Da Pozzo
Derrick de Kerckhove
Giuliano Della Pergola
Frida Doveil
Elio Franzini
Wulf Herzogenrath
Heinrich Klotz
Bart Lootsma
Caterina Majocchi
Claudio Mapelli
Antonella Mari
Dario Moretti
Robert Morgan
Sonia Pellegrini
Gianni Pettena
Sicilia Ramos Barbagelata
Massimo Scheurer
Antonino Saggio
Francesco Tacconi
Michele Tadini

Fotografie
Photographs
Joaquin G. Aguilar
Gabriele Basilico
Brakkee/Scagliola
Friedrich Busan
Raffaele Celentano
Archivio César
Archivio Crazy Horse
Galerie Creuzevault
James Dow
Douglas Duncan
Ramak Fazel
Tato Gonçalves
Giorgio Grassi
Armin Linke
Ingo Maurer Monaco
Paul Maurer
Franco Mapelli
André Morain
André Morain / Musée d'Art Moderne, Paris
J.C. Mazur
Archivio George Nadal
Kira Perov
SCAC
Andrés Solana
Beba Stoppani
Markus Tollhopf
Tom Vack
Rafael Vargas

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Elena Colombetta
Donald Gardner
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer

Domus 805 Giugno *June* 1998			**Sensorialità**		***Sensoriality***
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale	2	*Editorial*
			Cronaca del pensiero		***Opinion Chronicle***
Derrick de Kerckhove		4	Sensorialità	4	*Sensoriality*
			Progetti		***Projects***
Bart Lootsma	Neutelings Riedijk Architecten	10	Edificio universitario Minnaert, Utrecht, Olanda	10	*The Minnaert university building Utrecht, Holland*
Giorgio Grassi	Giorgio Grassi	18	Scuola a Santiago de Compostela Spagna	18	*School at Santiago de Compostela Spain*
François Burkhardt	Oscar Tusquets	24	Auditorium Alfredo Kraus Las Palmas, Gran Canaria	24	*The Alfredo Kraus Auditorium Las Palmas, Canary Islands*
Antonella Mari	Patkau Architects	34	Biblioteca Newton Surrey, Vancouver	34	*Newton Library, Surrey, Vancouver*
Dietmar Steiner	Eichinger oder Knechtl	40	Prototipo di negozio di orologi, Vienna	40	*Prototype of watch-store, Vienna*
Paolo Deganello	Paolo Deganello	44	Negozio - galleria arts déco	44	*Arts déco gallery and shop*
			Design		***Design***
Juli Capella	Ingo Maurer	48	La luce migliore nasce dal cuore	48	*The best light comes from the heart*
Dario Moretti		58	+ Musica - Materia	58	*+ Music* *- Material*
Volker Albus		65	Esistenza digitale	65	*Digital existence*
Maria Cristina Tommasini		66	Nascita e sviluppo di un progetto totale	66	*Birth and development of a total project*
Frida Doveil		74	La materia progettata	74	*Designed material*
			Arte		***Art***
Robert C. Morgan		81	Bill Viola	81	*Bill Viola*
			Evento		***Event***
Pierre Restany		89	César	89	*César*
			Comunicazione		***Comunication***
Heinrich Klotz Wulf Herzogenrath		95	Centro per l'arte e le tecnologie dei media, Karlsruhe, Germania	95	*Center for Art and Media Tecnology Karlsruhe, Germany*
			Itinerario		***Itinerary***
Marco Brandolisio, Giovanni Da Pozzo Massimo Scheurer, Michele Tadini			103 Aldo Rossi in Italia Settentrionale	103	*Aldo Rossi in northern Italy*
		111	**Libri**	111	***Book***
			Rassegna		***Product Survey***
		119	Lampade	119	Lamps
			Calendario		***Calendar***
		135	Concorsi, congressi e mostre d'architettura design e arte	135	*Competitions, congresses and exhibitions of architecture design and art*
		138	**Autori**	138	***Protagonists***

Sensorialità

Anni fa, ascoltando una conferenza di Derrick de Kerckhove (“L’attualità dell’estetica”, Hannover, 1992), rimasi colpito dal suo insolito modo di trattare il tema del mutamento. Davanti a un pubblico di ricercatori e accademici fece rilevare che è più facile per l’arte rappresentare il mutamento di quanto non lo sia per religione scienza e politica, in quanto queste generalmente rifuggono dall’affrontare il significato delle trasformazioni, elemento che costituisce, tuttavia, all’interno di un sistema la base stessa del progredire. Una nuova generazione di artisti e ricercatori sta scoprendo e diffondendo, attraverso la comunicazione, come le nostre esperienze possano variare e trasformarsi. Tornando all’arte, De Kerckhove afferma che attualmente costituisce un ponte fra tecnologia e psicologia poiché rende attuale la nostra percezione e ci prepara, più di altre esperienze, all’incontro con nuove situazioni. L’era ‘elettronica’ in cui viviamo ci impone quotidianamente un confronto con questa realtà, in seguito all’ingresso della nostra civiltà in un’epoca nuova, un momento definibile più che rivoluzionario. Una rottura simile nella storia della nostra civiltà, nota il filosofo Vilem Flusser, ha avuto luogo una sola volta con la scoperta della scrittura. De Kerckhove ricorda che l’influenza delle tecnologie sulla nostra sensibilità e sui nostri comportamenti è, in primo luogo, oggetto di ricerca nell’ambito dell’*Aisthesis*, dunque nel dominio dei sensi e, poi, nella percezione attraverso l’estetica; da qui deriva l’importanza da attribuire a quest’ultima. Un altro argomento di analisi riguarda una progressiva perdita del sapere in quanto esso impone nell’approccio complesse relazioni e un approfondimento continuo degli argomenti; contemporaneamente la conoscenza si sta progressivamente dissolvendo a causa della globalizzazione, una condizione che conduce a una cultura della ‘diminuzione’, della ‘media’. Ciò accade poiché la complessità prodotta dalla capacità attuale di immagazzinare informazioni, in termini di quantità e di tempo, finisce per produrre una cultura di tipo “reader-digest”, il che non è certo l’ideale per lo sviluppo di un sapere colto. Per De Kerckhove essa è comunque superata da una complessità di nuovo tipo che, attraverso le nuove tecnologie apre un numero infinito di possibili collegamenti e quindi di orizzonti finora chiusi verso una cultura che voglia definirsi classica e moderna. Un terzo argomento trattato nel corso dell’intervista è il cambiamento della percezione del rapporto spazio-tempo. Secondo De Kerckhove lo spazio, contrariamente al tempo, è accessibile ai nostri sensi attraverso una percezione la cui idea, a partire dal Rinascimento, se ne allontana, separandosene. Lo spazio viene allora misurato attraverso una serie di sequenze e con una divisione in cui gli oggetti sono posti secondo le leggi della prospettiva. Attraverso la realtà virtuale, invece, oggi spazio e tempo sono diventati una unità mentre le telecomunicazioni, con la loro istantaneità e mobilità, rendono meno importante la suddivisione dell’insieme fisico e geografico. In questa conferenza sono rimasto affascinato anche dalle osservazioni di De Kerckhove sulla diminuzione improvvisa degli intervalli causata dall’accelerazione dei tempi e dei ritmi e dal fatto che la complessità del sistema informativo interrompe, nel caso di reazioni immediate, il processo cognitivo. De Kerckhove fa l’esempio del corridore automibilistico: a g rande velocità non può più reagire usando la ragione, e può affidarsi unicamente all’istinto. Quindi bisogna riscoprire i sensi e accedere così nuovamente alle sensazioni di un patrimonio perduto. Le tesi mi sembrano appassionanti, sia per le impressioni forti che suscitano sia per gli argomenti che avanzano, invitando alla discussione e alla presa di posizione – questo è l’obiettivo che una rivista che intenda analizzare il presente si deve proporre. Il testo che segue è estratto da un’intervista fatta a Lisbona da François Burkhardt a Derrick de Kerckhove il 25 aprile 1998.

Sensoriality

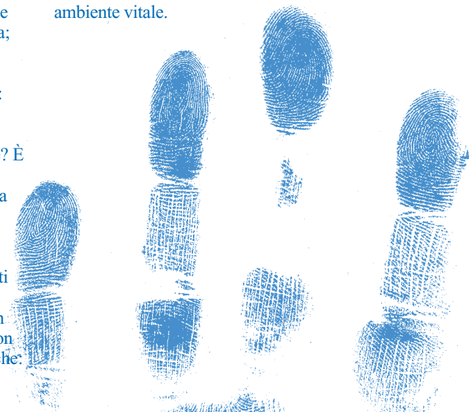
Some years ago, listening to an address by Derrick de Kerckhove (“Aesthetics in the Present”, Hanover, 1992), I was struck by his approach to the question of change. Before an audience of researchers and academics, he pointed out that it is easier for art to represent change than it is for religion, science or politics to do so, in that the latter are generally reluctant to tackle the meaning of transformations. Within a system this factor constitutes the very basis of progress. A new generation of artists and researchers is discovering and showing, through communication, how our experiences can vary and undergo transformation. Going back to art, De Kerckhove asserts that it provides a bridge today between technology and psychology, since it keeps our perception abreast of the times and prepares us, more than other experiences, to encounter fresh situations. The ‘electronic’ era in which we are living forces us into daily comparisons with this reality, following the entry of our civilisation into a new epoch, at a definable rather than a revolutionary time. A similar break in the history of our civilisation, notes philosopher Vilem Flusser, has happened only once, and that was with the discovery of writing. De Kerckhove recalls that the influence of technologies on our sensibility and behaviour is, in the first place, an object of research relating to Aisthesis, thus in the realm of the senses, and subsequently, in perception through aesthetics. Hence the importance to be attributed to the latter. Another subject of analysis concerns a steady loss of knowledge, inasmuch as its approach entails complex relations and a continuous examination of related subjects. Simultaneously, knowledge is being steadily dissolved as a result of globalization, in a condition conducive to a culture of ‘diminution’ and ‘media’. This happens because the complexity engendered by the present capacity to store information, in terms of quantity and time, eventually produces a “reader’s-digest” type of culture, which is certainly not ideal for the development of cultivated knowledge. In De Kerckhove’s view, that culture is in any case superseded by a new kind of complexity. Through new technologies, this opens up an infinite number of possible links, and hence horizons hitherto closed towards a culture wishing to be defined as classical and modern. A third subject is that of a changing perception of the space-time relationship. According to De Kerckhove, space, unlike time, is accessible to our senses through a perception the idea of which has, since the Renaissance, been moving away and separating from it. So space is measured through a series of sequences and with a division in which objects are situated according to the laws of perspective. Through virtual reality on the other hand, space and time today have become a unity, whilst telecommunications, with their instantaneity and mobility, make the subdivision of physical and geographical space less important. In this address, I was fascinated also by De Kerckhove’s remarks on the sudden drop in the intervals caused by the acceleration of times and rhythms, and by the fact that the complexity of the information system, in the case of immediate reactions, interrupts the cognitive process. He cites the example of the racing-driver: at high speeds he can no longer react by using his reason, and he can rely solely on instinct. Therefore, observes De Kerkhove, it is necessary to rediscover the senses and once again to recapture essential sensations belonging to a lost heritage. I find De Kerckhove’s ideas exciting, because of the vivid impressions they arouse. They provoke discussion and opinion – which is what a magazine intending to analyse the present ought to be doing. The text below is taken from an interview conducted in Lisbon, on 25 April 1998, by François Burkhardt with Derrick de Kerckhove.

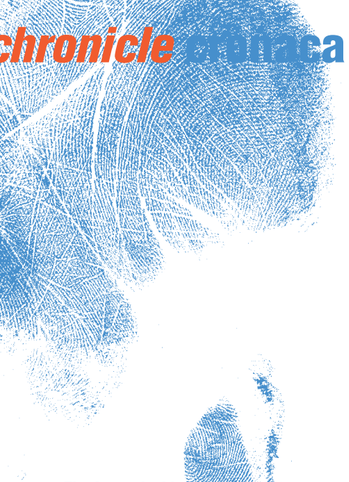
DERRICK DE KERCKHOVE

*Derrick de Kerckhove (1944) ha studiato filosofia delle scienze letterarie e del linguaggio a Sorèze, Ottawa, Toronto e Tours. Dal 1990 è direttore dei programmi McLuhan per la cultura e la tecnologia all’Università di Toronto. Dirige il settore Iniziative di Arte Strategica.
** Derrick de Kerckhove (1944) studied the philosophy of literature and language at Sorèze, Ottawa, Toronto and Tours. Since 1990 he has been Head of the McLuhan programmes for culture and technology in the University of Toronto. He directs the Strategic Art Initiatives sector.*

Il tema dell’impatto della tecnologia e del convergere dei nuovi media sulla percezione è una questione di grande interesse. Studiando l’argomento ho iniziato a lavorare sulla percezione e sull’alfabeto, dagli inizi fino ai giorni nostri. Fondamentalmente, l’alfabeto ha desensorializzato la comunicazione e ha trasformato il trattamento delle informazioni da una esperienza multisensoriale a una profondamente interiorizzata e traslata, in cui tutti i dati sensoriali sono ritradotti tramite la memoria e non attraverso un’interazione diretta.
Che cosa succede nel nostro nuovo ambiente tecnologico? Prima di tutto si verifica una straordinaria risensorializzazione della comunicazione. La multimedialità, secondo una delle possibili definizioni, coincide con il ritorno dei sensi eliminati dall’alfabeto. Questo processo non è ancora abbastanza flessibile, non raggiunge ancora la qualità di formalizzazione che i processi immaginativi consentono di sviluppare; progressivamente, attraverso la tecnologia e con varie modalità, ci stiamo avvicinando a questo obiettivo. Per essere più preciso, circa le varie conseguenze che questo nuovo ambiente mediatico comporta per la percezione, ho scoperto numerosi effetti; per esempio, può provocare un’estensione planetaria delle percezioni sensoriali, arrivando fino alla Luna.
Possediamo costantemente un accesso esteso, sia in tempo reale che attraverso la memoria, agli input sensoriali che forniscono informazioni profonde sulla realtà. È la funzione dei sensi nei confronti del corpo: dare informazioni profonde sulla realtà. Oggi i dati di questo livello che riguardano il mondo reale viaggiano tramite i satelliti che ormai costituiscono uno straordinario sistema in grado di estendere la nostra percezione.
Entriamo in rapporto con percezioni distanti definite da alcuni ‘telepresenza’; altri, come Roy Ascot la chiamano cyberseption, “percezione cibernetica”. Comunque sia, alla fine il punto di arrivo è lo stesso: oggi all’immediato rapporto tattile con gli altri si aggiunge un’incredibile distanza chiamata telepresenza. Si crea così un’ambiente percettivo, e per percettivo non intendo solamente un contesto concettuale come succedeva nel mondo del testo. Un ambiente percettivo che ci dà una capacità di risposta e di retroazione che nemmeno la televisione ci ha dato e che ha aumentato così la percezione.
Come espressione artistica Masaki Fuhihata utilizza i meccanismi che ci permettono di vedere l’atomo. Realizza sculture con gli atomi per provarci come le nostre esperienze sensoriali si siano allargate: prima d’ora gli atomi non si potevano vedere. Si può vedere la struttura interna della materia, se ne può saggiare la resistenza. Non c’è limite; o meglio, un limite c’è, ma quella che appare illimitata è la quantità di realtà che possiamo scoprire in questa nuova condizione mediatica allargata.
Si tratta, per così dire, di uno straordinario accrescimento fisiologico che comporta una conseguenza importante: ci permette di tradurre tutte le nostre esperienze percettive da input in output diversi. Siamo continuamente immersi in un sistema interattivo, che traduce ogni input in qualcosa di diverso. Attraverso una semplice questione di interattività oggi realizziamo traduzioni digitali istantanee in sincrono con le immagini; è la sinestesia totale, un altro aspetto della multimedialità. Si tratta di una parte nascosta di cui la sinestesia è una delle naturali conseguenze.
La percezione è, ovviamente, completamente e profondamente mediatizzata. La percezione allo stato naturale non esiste. Un mio amico poeta ha scritto un libro dedicato all’“immacolata percezione”. Un titolo stupendo, anche se un po’ irriverente. Ma la percezione immacolata non esiste: è sempre colorata dall’effetto dei media. Non si sfugge.
Che dire del tatto? Il tatto, tra i sensi che stanno ricomparendo, è uno tra i più mediatizzati.
Secondo Tommaso d’Aquino il tatto rappresenta il *sensus communis*, il senso comune. Dice che la vista tocca gli oggetti tramite l’emissione di un raggio di luce. Parla della straordinaria capacità dei sensi di unificarsi e la chiama “tatto”. Noi abbiamo inventato l’alfabeto che distrugge completamente il tatto, lo elimina. Più si legge, meno si ha a che fare con il corpo. Faust è il perfetto esempio di eroe del nostro tempo. Faust è una persona senza corpo, a un certo momento esce all’aperto e chi vede? Margherita, un corpo, un evento straordinario. Così è Faust, così è il mondo desensorializzato dell’alfabeto.
Ciò che l’alfabeto diventa è senso comune; il significato di quest’ultimo deriva dalla desensorializzazione del significato. Invece di una ricca sensorialità il tatto viene eliminato, il significato viene desensorializzato e ridotto a ciò che è comune a tutti i sensi, a ciò che è comune a tutti. Il senso comune diviene ciò che può essere condiviso da tutti. Mi pare che Pascal lo definisse la “chose la mieux partagée du monde”. E poi il *sensus communis* diventa l’alfabeto Morse, traduce in 24/25 lettere tutte le esperienze umane, tutti i linguaggi umani.
A sua volta l’alfabeto, a un certo punto, incontra l’elettricità, nel più grande matrimonio mediatico della storia. L’alfabeto possiede la complessità intrinseca di un qualunque computer e l’elettricità una velocità operativa paragonabile solo a quella del sistema nervoso umano. Perciò il matrimonio tra alfabeto ed elettricità è fondamentale; i fenomeni come la virtualità, cui ci troviamo di fronte oggi, sono tutti figli di questo formidabile matrimonio. Ma il matrimonio, prima di tutto, tende a ridurre l’alfabeto a tre segni: lungo, breve, nulla, che sta a metà strada fra tre segni e un segno solo (“01” non rappresenta due segni, ma un segno unico: significa ‘acceso’ e “non acceso”, cioè l’assenza dello stesso segno). La riduzione di questi tre segni a un unico diventa il minimo comun denominatore. Il tatto allora diventa una questione di minimo comun denominatore di tutti i sensi rappresentati da queste nuove tecnologie.
Tornando a San Tommaso, l’autore della *Summa Theologica*, si scopre che nei suoi scritti il minimo comun denominatore di tutti i sensi è digitale; si ritorna così a un ambiente fondamentalmente basato sul tatto. Ci sono molte cose da dire a questo proposito: l’interazione è sempre esistita, ma oggi possediamo macchine che mettono in risalto in che cosa consiste realmente l’interattività.
Quest’ultima, in concreto, è un rapporto tra input e output con continui riferimenti a monte e a valle, in continuo rapporto con un corpo che possiede un’esistenza fisica in un certo luogo. E quel luogo è dove io sono, un unico punto in tutto il mondo.
Non conta quante immagini si mandino in giro per il pianeta, non conta quanti link si interpongano, quanti percorsi elettronici o meno si snodino per il mondo; si ritorna sempre a un luogo solo, il feedback risale sempre a un punto unico. Per questo motivo, penso che oggi si stia verificando un passaggio dal punto di vista classico del soggetto individuale del Rinascimento a un “punto di esistenza”. In altre parole, il nostro punto di riferimento si sta spostando dalla realtà visiva a quella fondamentale, tattile. Anche se inconsciamente, la dimensione tattile sta ricomparendo con grandissima forza, con il feedback, la forza del feedback, per così dire. Con conseguenze positive e negative.
Quali sono dunque le variabili del tatto che possiamo prendere in considerazione e che, oggi oggetto della simulazione, possiedono differenti livelli di attività e di interattività? La grana e la texture. La pressione viene considerata l’essenza del tatto; e quindi il feedback della pressione, il feedback di ciò che si sta toccando. Ma i giapponesi, che sono molto più bravi di noi in questo, concepiscono il tatto come un intervallo, come uno spazio intersticiale e, quindi, non come il momento o il punto o la pressione del contatto, quanto piuttosto come l’approccio. Ne discende una maggiore variabilità della sensibilità nell’intervallo e quindi un diverso significato del rapporto del corpo con l’ambiente rispetto all’Occidente, per il quale il tatto significa contatto. I giapponesi pensano che il tatto non significhi contatto e io credo che abbiano ragione. Sono

sicuro che la nostra concezione dello spazio sia destinata a rappoesizzarsi sempre più e che l'elettronica avrà una parte sempre maggiore nella nostra cultura. Naturalmente abbiamo a che fare con il feedback, abbiamo a che fare con il peso, con sensazioni di superficie; tutti questi elementi simulati in forme diverse sono importanti come base di progetto e di pensiero. A questo proposito, penso che il ruolo del design sia decisivo e, infatti, lavoro molto insieme ai designer.
In tutto questo, quali sono le cose che guadagniamo e quali perdiamo? In realtà, la perdita (in questo punto può sembrare che io mi contraddica, anche se non è così) sta nel fatto che, mentre acquistiamo il senso dell'intervallo, ne perdiamo la libertà. Negli splendidi romanzi di Nathalie Sarraute l'autrice non si cura di dirci chi sia la persona di cui sta parlando, di dichiarare l'identità del personaggio, ma descrive semplicemente lo spazio interstiziale. Leggendoli, si percepiscono due cose: una stupenda spiegazione di che cosa significhi l'intuizione, che non è altro che tattilità. L'intuizione femminile dipende dal fatto che generalmente le donne, rispetto agli uomini, sono più a contatto con il proprio corpo e hanno coltivato nel corso dei millenni una maggior sensibilità tattile dell'intervallo e della distanza interpersonale. Perciò sanno che cosa significa.
Nathalie Sarraute esprime perfettamente l'intuizione attraverso descrizioni tattili. Le utilizza in modo affascinante per spiegare che cosa succede tra una persona e l'altra. Quando scopriamo questo intervallo, quando ne diveniamo coscienti, quando lo ampliamo e lo utilizziamo in una interattività continua, in certo qual modo ne perdiamo anche la libertà, mentre lo spazio visivo rinascimentale crea uno spazio vuoto in cui si è attori completamente liberi di agire. Quando l'attacco arriva da ogni lato (telefono, televisione, radio, Internet, fax, gente che entra), solo grazie alla connessione possediamo già una specie di presa tattile sull'ambiente. Ma oltre a questo, soprattutto, siamo diventati psicologicamente presenti e consci di ogni variazione. Improvvisamente ci rendiamo conto che la distanza tra il nostro io e il mondo esterno non è più tanto certa: quindi questa potrebbe essere una perdita. Potremmo perdere un certo livello o anche (il che sarebbe peggio) un certo bisogno di indipendenza del corpo e della mente in uno spazio psicologico libero, conquistato a forza di lacrime e sangue. Lo spazio psicologico libero era la conquista della tolleranza, che ha richiesto più di duecento anni, dopo trecento anni di guerre di religione. Era né più né meno lo stesso problema. È un pericolo reale e dobbiamo in qualche modo prenderlo in considerazione.
D'altra parte acquisiamo una coscienza interamente nuova della salute, un elemento che ritorna a essere importante. Essere coscienti della salute significa comprendere l'ambiente, il che si traduce in ecologia. Questa affermazione, per me fondamentale, è di natura tattile; diventa una percezione inconscia e istintiva dell'ambiente pensato come un intervallo costante con l'io: a un certo punto dobbiamo comportarci nei suoi confronti in modo responsabile e la responsabilità è ancora un fatto di tattilità. Sta qui il fatto positivo: rischiamo di perdere la nozione di intervallo ma al tempo stesso possiamo acquistarne una molto più vasta. Se ho ragione, allora ci sta capitando qualcosa di ancora più interessante. Ma vediamo che cosa sta accadendo con le tecnologie nella sfera professionale.
Gli strumenti della percezione: mi interessa molto la questione della distinzione delle immagini mentali che Jean-Pierre Changeux ha descritto nel suo *L'uomo neuronale,* secondo me un ottimo libro. Infatti, non si è lavorato abbastanza sulla distinzione tra ciò che Changeux chiama concetto, percetto e le icone delle immagini della memoria. Oggi, con la simulazione, stiamo realizzando immagini sostitutive, una rete elettronica cablata di un ambiente sensoriale di informazioni. Lo trasformiamo in modelli e icone, cioè in fatti concettuali: le icone a bassa sensorialità e alta connettività che il testo genera nella mente. Quando si legge un testo, un libro o una parola, quella parola prima di tutto è un concetto e poi, attraverso la combinazione con altre parole, essa appare improvvisamente chiara. Le nostre simulazioni sono estremamente simili a concetti. Sono molto facili da combinare tra di loro e da usare in un certo modo. Più modalità sensoriali vi sono inserite meno vitali diventano, meno sono formalizzabili. Sono problemi cui si deve far fronte quando si moltiplicano gli stimoli sensoriali dell'informazione di base.
La virtualità invece è una questione completamente diversa, perché riguarda la natura del percetto. Il futuro di una tecnologia che concerne la simulazione, o piuttosto la virtualità, è nella proiezione diretta dentro l'occhio, attraverso l'uso di occhiali speciali, di immagini ad altissima definizione e nella completa sparizione della cornice. Quindi non siamo più nel mondo della televisione, siamo esattamente dentro quel mondo che già oggi può essere creato con i visori della realtà virtuale, anche se alla gente non piace andarsene in giro con i visori (e non c'è da stupirsi). Questo è il futuro; una volta realizzato, potremo capire come l'ambiente simulato vada oltre il concetto, arrivando alla simulazione percettiva. Diventerà un problema di zone cerebrali, esigenze e requisiti mentali completamente differenti, per la maggior parte suscettibili di diventare anche immagini mnemoniche immagazzinabili in un data base.
Il data base diventa un'icona, un'immagine mnemonica accessibile che consente praticamente la virtualizzazione di tutto ciò che contiene. La virtualizzazione dei musei: è una banalità, ma ne sono apparse moltissime, per esempio l'architettura in forma virtuale e l'uso di modelli di simulazione per permetterne una modifica (ma è forse più significativa la virtualizzazione dell'ambiente urbano). La virtualizzazione sta diventando patrimonio comune. In altre parole un secondo, più ricco livello di realtà si sovrappone a quello fisico, o vi si aggiunge, o lo circonda, comunque si voglia definirlo.
Quindi è possibile virtualizzare gli edifici, i servizi pubblici: per esempio la virtualizzazione di Berlino è assolutamente straordinaria. Per 16.000 marchi vi costruiscono più di due chilometri quadrati di città e con qualche soldo in più si possono aggiungere anche gli interni. Con 16.000 marchi mi compro una città, praticamente per due soldi possiedo più di due chilometri quadrati di Berlino. Posso entrare in ogni casa, nella misura in cui il proprietario decida di virtualizzarla, quali che siano i suoi motivi; in un albergo; un teatro d'opera dove si può scegliere il proprio posto e assistere allo spettacolo. Ci sono tanti modi di gestire questo processo. Il messaggio della virtualità non è la sostituzione della realtà, ma il suo arricchimento. Se si estende il reale con il virtuale, se ne dilatano i confini in modo completamente nuovo e affascinante. Per esempio, nel mondo del lavoro assisteremo all'affermarsi di un nuovo tipo di commercio elettronico, non basato su siti Web, ma concretamente operante specificamente su siti e luoghi reali in cui si potrà svolgere una reale trattativa.
Scendiamo ora a una profondità più critica in questa interessantissima questione, cioè la riduzione di tutti questi fattori convergenti – virtualità, sistemi interattivi, siti Web – alla semplificazione della complessità. È una questione di ritaglio. Prendiamo, per esempio, il campionamento; il fatto di poter campionare qualunque cosa significa poter definire, secondo il proprio giudizio, il livello e la profondità della grana, il livello di definizione: quando si digitalizza la realtà la si ritaglia e ritagliarla è come tagliarle le ali. È certamente una forma di riduzione. In questo senso si ritagliano gli oggetti in vari modi e si provvede una specie di modello unico per gli input provenienti da fonti diverse. In un significato puramente materiale, il digitale è debolissimo poiché la natura è irriducibile al livello quantico, mentre il digitale è ridotto al livello 01. A un certo punto non si può campionare oltre; si arriva comunque al livello 01, che costituisce il fondo, la base da cui procede tutto il resto. È un limite molto forte che appartiene a una semplificazione della complessità. Il primo a capirlo con esattezza è stato James Joyce che parlava di "spirito binario del calcolatore", una definizione che io considero una brillante intuizione. D'altra parte diffondendo, attraverso l'aspetto della convergenza, non solo la riduzione dell'immagine a una base semplicissima, ma anche la sua comunicazione a un numero molto superiore di persone in numerose configurazioni differenti, si raggiunge un livello di complessità mai conosciuto prima d'ora nella storia dell'umanità. Bisogna prendere in considerazione questo fattore: stiamo operando una riduzione. L'alfabeto era un'incredibile riduzione della complessità a un livello semplificatorio. Un livello non sensoriale di elaborazione del reale deve essere sostanzialmente semplificatorio. Lo "spirito binario", spingendo la grana oltre questo limite e recuperando alla fine la sensorialità, tende a una complessità maggiore di quella che ci offriva l'alfabeto. Ma la vera novità positiva è che ora abbiamo la possibilità di un maggior numero di configurazioni dei rapporti tra gli oggetti e dei rapporti tra le persone e gli oggetti, una moltiplicazione fenomenale. Il telegrafo, da città a città; il telefono, da individuo a individuo; Internet, dall'individuo a tutti gli altri; la Rete, da qualunque contenuto a qualunque contenuto, l'ipertesto totale. La moltiplicazione della connettività consentita dalla Rete è infinitamente maggiore di quella consentita dal telegrafo o dal telefono o dalla stessa Internet, un livello di complessità da tenere in considerazione.
C'è invece una semplificazione nella sfera culturale, nella stupidità dei videogiochi; il problema è che la tecnologia contiene un virus anticulturale. Non ho un atteggiamento antitecnologico, ma dato che questo fatto riduce gli strumenti di trasmissione della cultura (in altre parole, riduce gli strumenti di 'confezione' della cultura) a un modello abbastanza standardizzato, quale che sia questo modello, ne consegue che tutti arrivano allo stesso livello di definizione della grana, tutti arrivano allo stesso livello di luminosità, tutti arrivano allo stesso livello di penetrazione nell'immagine; vanno in fin dei conti tutti verso un'unica direzione. Ciò, in senso culturale, costituisce un limite.
D'altra parte, così come la virtualità non limita ma estende il corpo, essa estende anche le potenzialità della cultura, aprendo nuove possibilità in una sequenza continua di rimandi e conferme, in un continuo scambio tra me, il mio corpo e la grande realtà esterna. La molteplicità di identità individuali collocate in una memoria comune: ecco un nuovo virus culturale interessante.
Analizziamo ora il problema più importante: che senso ha tutto questo? Che scopo ha? Dove stiamo andando? Sono molto orgoglioso circa questo punto e rivendico di essere stato il primo a capire, a scoprire questo fenomeno in modo preciso e in un certo contesto storico. L'alfabeto ci ha dato la coscienza della dimensione privata, è stato l'appropriazione del linguaggio a uso personale e la definizione dell'io tramite l'interazione tra libro e mente o tra manoscritto e mente. La fondazione del soggetto privato, la divisione tra l'io e il mondo, la moltiplicazione delle soggettività. La televisione e la radio erano mezzi di comunicazione di massa, la televisione fu la prima mente pubblica. La televisione in realtà ha fatto piazza pulita delle identità private e le ha sostituite con la visione individuale di Hitler e con quella collettiva del mercato. La radio restituisce al pubblico il potere del linguaggio. La televisione rappresenta una kermesse multisensoriale di attività commerciali che rende tutti contenti e completamente adeguati al medesimo modello. L'avvenimento cui assistiamo per la prima volta nella storia mondiale è l'avvento di un mezzo di comunicazione al tempo stesso pubblico e privato, fondato sia sui principi del libro sia su quelli della televisione. È un fatto stupefacente secondo molti punti di vista ma quello principale diventa la risposta alla domanda: dove stiamo andando? Ci stiamo spostando dal mondo privato dell'individuo, fondato sul libro, a un mondo interconnesso just in time, fatto di configurazioni di persone che lavorano insieme. Il software, le interfacce, tutto conduce in questa direzione, la moltiplicazione della velocità di trattamento dei dati, l'imponente accelerazione tecnologica, forme complesse ed emergenti che vengono dall'accelerazione dell'interconnessione: stiamo entrando in una corrente che procederà sempre più veloce con l'obiettivo di realizzare un processo cosciente ed efficace di collaborazione tra persone quale mai si è verificato prima d'ora. In un primo tempo gli individui mettono in comune le rispettive risorse mentali in una forma connessa; poi vivranno un fenomeno nuovo, come in un gruppo di lavoro o di progetto. Ma in questo momento sappiamo quello che stiamo facendo: penso che stiamo arrivando a una forma di psicologia connessa, che si sta aggiungendo a quella individuale e dei gruppi. Perché succede? È decisamente pretenzioso, ma devo rispondere perché penso che sia così: stiamo usando questa situazione come una nuova strategia per combattere il concetto di morte. Storicamente abbiamo sempre sviluppato strategie per contrastare la morte e una di quelle appartenenti all'"uomo del libro" consisteva nell'ignorarla completamente, nel sostenere che la morte non esisteva ed esclamare semplicemente: "Oh!" con gran sorpresa quando arrivava. Camus diceva che: "Il ruolo della filosofia consiste nell'insegnare a morire", Montaigne la chiamava "la preoccupazione della cosa più importante del mondo". Fondamentalmente il problema dell'uomo del libro era questo. Il problema di Sartre, il problema di Camus: la scomparsa dell'io, il momento in cui improvvisamente uno se ne rende conto: "Me ne sto andando!".
Oggi contrastiamo il concetto di morte, mi pare, in due modi. Prima di tutto stiamo cercando di superare i rischi, i gravissimi rischi politici, sociali, culturali e tecnologici che minacciano il pianeta; ci impegniamo molto seriamente ad affrontarli, anche se in modo per lo più inconscio, immergendoci in questo ambiente tattile, attraversando un salto di scala e assumendo le dimensioni stesse del pianeta. Possiamo osservarlo dai satelliti, il pianeta è un'estensione corporea. Ma per gestire correttamente questa situazione dobbiamo essere in grado di praticare un metodo di risoluzione dei problemi estremamente efficiente, potente e ben strutturato. Per riuscirci dobbiamo risolvere i problemi non a livello degli esperti ma a livello dei non esperti, confrontandoci con i diretti interessati e condividendo con loro il maggior numero possibile di risorse. Per ottenere un risultato effettivo dobbiamo sviluppare metodi di collegamento psicologico, altrimenti falliremo: faremo sempre valere la nostra volontà in modo colonialistico presso altre culture che non saranno mai realmente in grado di instaurare un dialogo reale. Avremo ancora sangue e conflitti che sono intollerabili in una città: perché mai dovremmo tollerarli sul pianeta? Abbiamo imparato a non ammettere il pericolo, l'insicurezza e i conflitti nelle nostre città; non c'è assolutamente alcuna ragione per cui una comunità intellettuale, acculturata e in contatto reciproco permanente, che dedichi attenzione costante ai problemi, non debba smettere di tollerare i conflitti e l'orrore nel suo ambiente vitale.

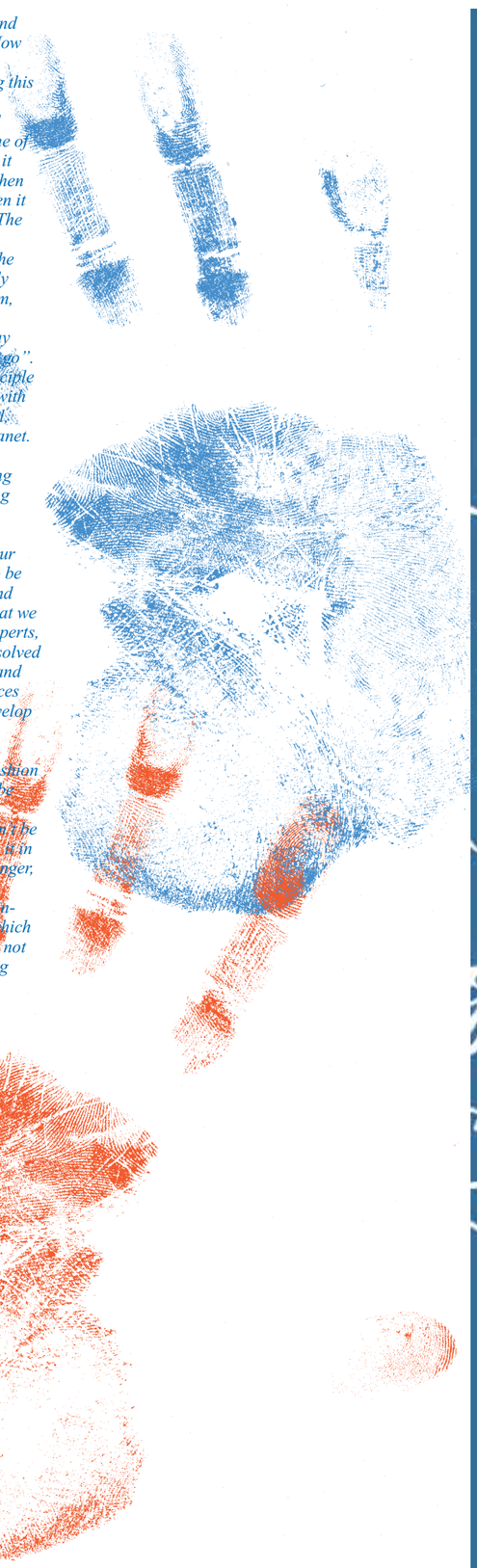




The impact of technology and new media convergence on perception makes a very interesting question. Studying that question, I started working on perception and the alphabet, from the beginning all the way up to our own time. What's happening today is different. The alphabet has basically desensorialized communication and turned information processing from a multisensory experience into a deeply internalized and translated one, in which all the senses are retranslated by memory rather than by direct interaction.
So, what's happening in this new technological environment? First of all, we're witnessing an amazing resensorialization of communication. Multimedia is matched by a return of the senses eliminated by the alphabet. This process is not yet supple enough; it hasn't yet got to the quality of morphing that the imaginary processes allow you to develop. Not yet, but we are getting nearer in many different ways, technologically. To be more specific about what the various consequences of this new media environment have on perception, I have found several effects. For instance, it can cause an extension of sensory perceptions across the planet to the Moon.
We have a constantly extended access, both in real time and in memory, to sensory input that informs us profoundly about reality. That's what the senses do with bodies: they inform you profoundly about reality. Now what we are informed profoundly about as regards reality is that things travel by satellite, which creates an extraordinary extension of our perception.
So we are dealing with distant perception. Some people call it telepresence, others, like Roy Ascot , call it 'cyberseption'. Whatever it means, it all comes to the same thing, that, to the immediate tactile relationship that we can have with people, we have added the incredible distance called telepresence: a perceptual environment. And I mean not just a conceptual environment, which was the case of the text-world. We're talking about a return, a feedback power that even TV itself didn't quite give us, and which has expanded perception.
As a form of artistic expression, Masaki Fuhihata uses perceptual machinery that allows us to see atoms. He does sculptures with atoms, to prove that our perceptions are extended and expanded. We could never see atoms before, now we can.
And so we can see the inner structure of material, we can probe resistance to certain forms of this, there is no limit; or rather, there seem to be no limits to the amount of reality we can uncover in this mediated expanded thing.
This is a fantastic addition to our physiology, so to speak. Then it also does something else, which is to allow us to translate all our perceptual experiences from the input to other outputs. We're constantly immersed in an interactive system, translating one input into something else, just the interactivity. But we can now do instant digital translations synchronised to images. This is total synesthesia, another aspect of multimedia. It's a hidden aspect of multimedia, but synesthesia is one of its natural consequences.
And of course perception is entirely and profoundly mediated. There's no such thing as natural perception. I have a poet friend who wrote a book on "immaculate perception". It's a great title, maybe a bit irreverent. But there is no immaculate perception, it is always tainted with media impact. You can't escape that.
Now what about touch? Touch is one of the most mediated of the senses, which I think really is coming back. St Thomas Aquinas said that touch was the sensus communis, common sense. He says vision touches objects with a ray of light. He talks about the fantastic ability of the senses to come together and he calls this touch. So we invented the alphabet which destroys touch, completely, and sends it away. The more you read, the less you have to do with the body. Faust is the perfect example of a hero of our time. Faust is the fellow who has no body, and then suddenly he goes out to watch the Sun and, what does he see? Marguerite! A body, an amazing event. So this is Faust, this is the desensorialized world of the alphabet.
What the alphabet becomes is common sense, and the meaning of sens commun, common sense, comes from the desensorialization of meaning. Instead of the rich sensoriality of touch, you eliminate touch, you desensorialize meaning and reduce it to what's common to all the senses and to everybody. Common sense becomes what can be shared by all. I think Pascal described it as "the best shared thing in the world". So, sensus communis becomes Morse, and the alphabet translates in 24 or 25 letters all human experience, all human languages.
The alphabet itself meets electricity, the biggest-ever media marriage in history. The alphabet has the complexity of any ordinary computer inside, and electricity has a processing speed matched only by the human nervous system. So the marriage between the alphabet and electricity is fundamental; and the things we are now experiencing – virtuality and all that – are all the offspring of that formidable marriage. But the marriage first of all reduces the alphabet to three signs, long, short, nothing, that stand between three signs and one sign only – because "01" is not two signs, but one: meaning on and not on, i.e. the same sign, but absent. The reduction of these three signs to a single one is the lowest common denominator. Touch then becomes a matter of the lowest common denominator of all the senses represented by these new technologies.
Going back to St Thomas , author of the Summa Theologica, we find that the lowest common denominator of all the senses is digital, which brings us back to an environment based fundamentally on touch. There's a lot to say about that, because interactivity has always existed. But we have machines now that point out what interactivity really is. It is in fact an input/output constant relationship which is constantly feed forward and feed back, and referred back to a body which has a habeas corpus somewhere. And that place is where I am and there is only one place where I am. It doesn't matter how many images I send all over the planet, it doesn't matter how many fingers I can put in, how many electronic, or not so electronic pies all over the globe. The feedback is always to the one, same place. And this is why I think what's happening today is the replacement of the point of view, from the classic point of view of the single subject of the Renaissance, to the point of being. In other words, our referent is moving from the visual to the tactile, fundamental thing. Even though unconsciously, the tactile dimension is coming back with tremendous force, with the feedback, the strength, so to speak, of feedback. With good and bad consequences.
What, then, are the variables of touch which we may want to consider and which are now all subject to simulation but have different levels of activity and interactivity? Grain and texture. Pressure is what we consider touch to be really all about; and then the feedback of that pressure, the feedback of the thing you were pressing. But where the Japanese are much better than we are is that they understand touch as the interval, as the space between, not as the moment or the point or the pressure of contact, but the approach.
Hence a more variable sensibility in the interval; a different sense of the body's relationship to the environment than that of Westerners, for whom touch means contact. The Japanese think that touch doesn't mean contact and I believe they are right. I think our understanding of space is going to get more and more 'Japanese' as our culture becomes steadily more electronic. Of course we are dealing with feedback, with weight and with surface feelings. And all these are simulated in different forms, so they are all interesting as a basis for design or thinking. In this respect I think the role of design is critical. In fact I work a lot now with designers.
So what are the gains and what are the losses? The loss lies in the fact – and here I may seem to contradict myself but I don't think I do – that as we gain the sense of the interval we lose the freedom of the interval. In Nathalie Sarraute's incredible novels, she doesn't bother to tell you who the person is, what's the ego name of the character, she just describes the space between. When you read them, you read two things: a fantastic explanation of what intuition is all about, which is nothing but tactile. Women's intuition is that generally women have a better contact with their body than men, and have cultivated over the millenaries a more tactile sensibility to the interval and the distance between people than men have. So they know what it's like.
Nathalie Sarraute describes intuition perfectly through tactile descriptions. She uses tactile descriptions to describe what's going on between people. It's fascinating. As we discover this interval, as we become conscious of it, as we extend it and use it in constant interactivity, we also in a way lose the freedom of it; whereas the visual space of the Renaissance creates empty space and you are a completely free agent. Once you get attacked from every side – telephone, television, radio, Internet, fax machine, people coming in – by this connection alone we are already in a kind of tactile grip of the environment. But then, on top of this, we have become psychologically present and aware of all the variations. Suddenly we recognize that the distance between me as a self and the world out there is not quite so safe anymore. So this could be a loss. We could lose a certain level – or even, and that would be worse – a certain need for independence of bodies and minds in a free psychological space, conquered with blood and tears. The free psychological space was the conquest of tolerance, which took two hundred and some years, after three hundred years of religious wars. It was nothing but the same problem, which is a real danger and something we have to consider.
On the other hand, we gain a completely new consciousness of health, which becomes important again. Being conscious of health means understanding the environment, hence ecology. My basic statement about ecology here concerns the tactile. It's a hidden, instinctive perception of the environment as a constant interval with the self. And at some point we have to deal with it in a responsible way, and the responsibility is another tactile thing. So that's the positive thing: we may lose the interval, but at the same time we may gain a much larger one. So if I am right, then we have something even more exciting coming up.
But let's just see what's going on with technologies in the professions.
As regards the instruments of perception, I'm very interested in this question of the division of mental images that Jean-Pierre Changeux described in his book The neuronal man, which remains a very good book in my opinion. Not enough work has been done on the distinction between what Changeux calls the concept, the percept and the icons of the images of memory. Because we are producing these things now; in simulation we are producing the stickfigures, the wired, electronic mesh of the sensorial information environment. We're turning that into models and icons, and these are the conceptual, the low sensory high connectivity icons that text generates in our mind: when you read a text or a book or a word, that word is first and foremost a concept and then, by combining it with other words, you flash it out. So our simulations are extremely similar to concepts. They are very easy to intercombine and to use in certain ways. The more sensory modes you put in and smoulder down, the less morphable they become. These are the sort of problems encountered when multiplying the sensory input of basic information.
However, virtuality is an entirely different story, because it concerns the nature of percepts. When you put on those goggles, and the future of technology about simulation or rather virtuality is to beam directly into your eye images that arrive on screen at a very high definition and in a complete disappearance of the border. So you're not on the TV world anymore, you're right into the world itself which you can already see through virtuality goggles. But people don't like to walk around with those things on, and no wonder. So that's the future of that, and once that happens, then it does indeed look as if the simulated environment is going beyond the concept and right into perceptual simulation. It will become a matter of brain zones, of completely different mental requirements and needs, most of them also capable of becoming images of memory that can be stored in a database. The database becomes an icon, an accessible image of memory allowing the virtualization of absolutely everything inside. The virtualization of museums is a banality, but I have seen so many by now, for example the virtualization of architecture and the use of virtuality to simulate architectural models and to allow people to modify them (though perhaps more significant is the virtualization of the urban environment). This virtualization becomes common property. In other words, a second, heightened level of reality hovers above, or within or around the physical one.
So you can virtualize buildings and public services, for example the virtualization of Berlin is totally stunning. For 16,000 DM they will do you a square mile of city. And for a few more marks they'll put in the interiors too. For 16.000 DM, which is absolutely peanuts, I can own more than a square mile of Berlin. And I can go in an out of any house as long as the owner decides to actually virtualize it, for whatever reason he or she may have; be it a hotel, or an opera house, where you can choose your seat and watch the performance. You can do this in all sorts of ways.
The message of virtuality is not to replace reality, but to enrich it. And if you can extend the real by the virtual, then you're pushing the limits of the real in a completely new and fascinating way. For instance, in the job environment, you will see a whole new electronic commerce, not based on Web sites, but actually working specifically on real sites and real places, where you can actually carry out a real negotiation.
Now let's get down to a more critical level in this extremely interesting question: namely the reduction of all this convergence – virtuality, interactive system, Web sites – to a simplistic complexity. We're clipping the edges. Just take the sampling: the fact that you can sample anything means that you can, by your own judgement, limit the level and depth of grain, the level of refinement; you're clipping reality when you digitalize it, clipping edges like clipping wings. So that is a reduction. And it clips the object in various ways in that sense. It also provides a kind of single model for inputs of different sources. In a purely material sense the digital is very weak, because nature is inexhaustible down to the quantum level, and the digital is reduced to 01. At a certain point you cannot sample any further than that, you'll always come down to a 01, to your base, from which everything else proceeds. This is a very strong limitation, and part of the simplified complexity. The first person to understand this really well was James Joyce, who spoke about "the two-bit wit of the computer", which I think is brilliant. On the other hand, through the convergence aspect, not just the reduction of the image to a very simple basis, but also its communication to many more people in many different configurations, is to add a level of complexity never known before in the history of mankind. This is what you have to see as well. We reduce. The alphabet was an unbelievable reduction of complexity to a simplified level. A nonsensory level of treating meaning, this is really very simplistic. So the two-bit wit, by pushing the grain beyond it and bringing the sense back, is at least reaching for more complexity than the alphabet had to offer. But the real plus thing about this is that we can now allow for multiple configurations of relationships

between objects, between people and objects, with a phenomenal multiplication. The telegraph, from city to city; the telephone, from person to person, the Internet, from one person to everybody, the Web, every content to every content, the total hypertext. The multiplication of interconnection allowed by the Web is infinitely bigger than the one allowed by the telegraph or by the telephone or by the Internet by itself. So that level of complexity has to be taken into account as well. There is on the other hand a simplification in culture, in silly videogames and so on. The trouble is that technology contains an anticultural virus. I'm not against technology. But while it reduces the means of transmitting culture (in other words, the means of packaging culture) to a rather standardized model, whatever that model will be, eventually everybody comes to the same level of definition of the grain, everybody gets to the same level of radiance, to the same level of penetration into the image. In the end they are all going in one direction, which, in the cultural sense, is restrictive.

On the other hand, just as virtuality doesn't replace but expands the body, so does it also expand cultural possibilites, opening up fresh cultural scope, feed forward and feed back, a constant exchange between me, my body here and this big thing out there. So we get a multiplicity of individual identities situated in a common memory; and there we have an interesting new cultural virus. Now let's look at the most important question of all: I mean, in which sense, for what purpose, where is it all going? I'm very ambitious about this and I claim to have been the first to understand, to have discovered this in some precise way in a historical contest. The alphabet gave us a private consciousness; the alphabet was the appropriation of language for personal use and definition of self through interaction between book and mind, or between text written by hand and mind. Foundation of the private subject, division between the self and the world, multiplication of subjectivities. Television and radio were mass media, television was the first public mind. Television was in fact wiping out these private identities and replacing them either by the single agenda of Hitler or the common agenda of the market. That is what TV was doing, and that's why it is much more peaceful. Radio restores the power of language over people. Television represents a multisensory fiesta of commercial activities that make everybody pretty well happy and very much alike. What we are seeing happening now for the first time in the history of the world is a media that is both public and private, both book-based and TV-based. That's amazing from many points of view, but one of the big ones is the answer to the question: where are we going? We are moving from the private world of the private individual based on books, to the just-in-time connected world of configurations of people working together. The software, the interfaces, everything will be going in that direction, with a multiplication of processing speeds, a huge linear acceleration in technology, complex and emerging forms coming from the acceleration of interconnections. We are moving into something that is going faster and faster in that direction, to create the possibility of a conscious and effective collaboration among people in a way never achieved before. Individuals at first share the resources of their mind in a connected way, then they all go on to something else, as in a work group or design team. But at this time we know what we are doing. I think we are going towards a connected psychology which is being added to public and private psychology. So why do we do this? Now this is really pretentious, but I have to say it because that's what I think it is: we are using this situation as a new strategy to beat the death principle. Year after year we have developed strategies to beat the death principle, and one of the strategies of the book man was to ignore it completely, to pretend it didn't happen and then simply say: "Oh!" with great surprise:" When it happened it happened". Camus said that: "The role of philosophy is to learn how to die"; Montaigne called it "a preoccupation with the most important thing in the world". Basically that's a book man's problem. Sartre's problem, Camus's problem: that was their thing, the disappearance of self, when you suddenly pay attention to that: "Oh my God I am going to go". So now I think we are beating the death principle in two ways. One, we are trying to compete with the dangers, the very serious political, social, cultural and technological dangers to the planet. We are really competing with that and, even though it's mostly unconscious, we are getting into this tactile environment. We are changing scale, we have become the same size as the planet. I mean, because we can see it from satellites and the planet is the extension of our body. But to handle this properly, we have to be able to do some very efficient, very strong and very thorough problem-solving. And to do that we have got to deal with the issue not among experts, but with the layman. The problem has to be solved with those parties most directly concerned, and we have to share with them whatever resources we can. To do that effectively, we have to develop methods of connecting our psychologies, otherwise we will never succeed. We will be constantly imposing our will in a colonial fashion on other cultures, which will never actually be able to establish any real dialogue. We will continue to have the blood and strife that can't be tolerated in a city, so why should we tolerate it in the planet? We have learnt not to tolerate danger, insecurity and strife in our cities. There is absolutely no reason why an educated, just-in-time community of mind, configured every which way and working all the time on this, should not cease to tolerate strife and horror in its living environment.



Neutelings Riedijk
Architecten

Testo di Bart Lootsma
Fotografie di Brakkee/Scagliola

Edificio universitario Minnaert, Utrecht, Olanda

Progetto: Neutelings Riedijk Architecten bv
Gruppo di progettazione: Willem Jan Neutelings, Michiel Riedijk, Jonathan Woodroffe, Evert Crols, Jago van Bergen, Gerrit Schilder, Burton Hamfelt, Chidi Onwuka, Joost Mulders
Strutture: ABT Adviesbureau voor bouwtechniek
Ingegneria meccanica: Ingenieursburo Linssen bv
Progetto e supporto tecnico: Bureau Bouwkunde
Interni: N.R.A. e F.B.U.
Architettura del paesaggio: West 8 Landscape Architects bv

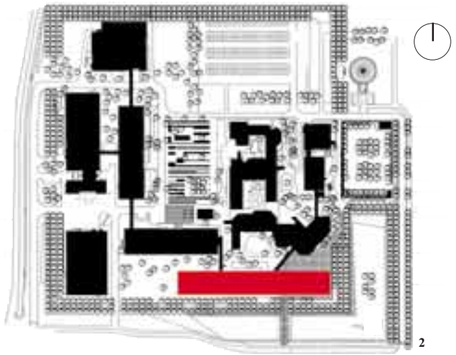
Text by Bart Lootsma
Photographs by Brakkee/Scagliola

The Minnaert university building in Utrecht, Holland

Project: Neutelings Riedijk Architecten bv
Design team: Willem Jan Neutelings, Michiel Riedijk, Jonathan Woodroffe, Evert Crols, Jago van Bergen, Gerrit Schilder, Burton Hamfelt, Chidi Onwuka, Joost Mulders
Structural engineering: ABT Adviesbureau voor bouwtechniek
Mechanical engineering: Ingenieursburo Linssen bv
Technical design and support: Bureau Bouwkunde
Interior architects: N.R.A. and F.B.U.
Landscape design: West 8 Landscape Architects bv

1 Il fronte principale su strada. L'edificio è caratterizzato dalla scritta cubitale alla sua base che riporta il nome del professor Minnaert, noto scienziato di Utrecht, e dall'aspetto 'corrugato' della sua pelle color terracotta.
2 Planimetria generale del campus universitario Uithof, il cui master plan è stato disegnato dallo studio OMA. Il blocco del Minnaert è localizzato nell'angolo sud-est del lotto. Una rete di passaggi aerei collega tra loro i diversi padiglioni.
3 Veduta generale da sud-est.

1 *The main street front. The building is characterised by the notice at its base with the name of professor Minnaert, the well-known Utrecht scientist, written on it in large letters; and by the 'corrugated' appearance of its terracotta-coloured skin.*
2 *General site plan of the Uithof university campus, the master plan of which was designed by the OMA. The Minnaert block is located on the south-east corner of the site. A network of overhead walkways interconnects the different pavilions.*
3 *General view from south-east.*



2

1

Una vera e propria coreografia della comunicazione si dispiega in maniera straordinaria in questo edificio a partire dai simboli, dalle atmosfere, dalle sensazioni e perfino dal nome. È un nuovo genere di architettura parlante, che si adegua al linguaggio di immagini e di segni che ci circonda.

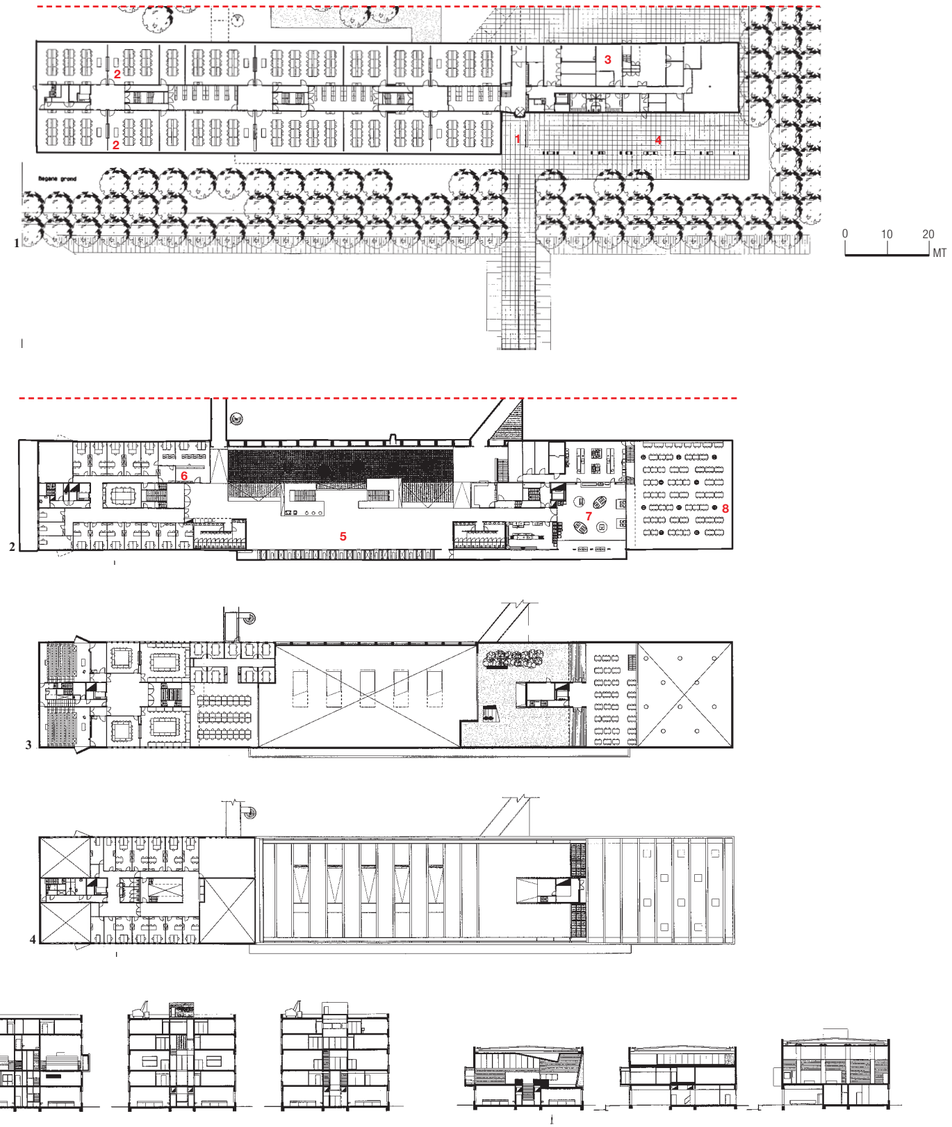
The choreography of communication, with signs, moods, weather, and even the name of the building, has been developed here in a unique manner. A new form of talking architecture, which reacts architecturally to today's languages of images and signs.

L'edificio dell'Università di Utrecht denominato Minnaert è senza dubbio una delle costruzioni più notevoli realizzate nei Paesi Bassi negli ultimi anni. Assomiglia infatti a uno di quei laboratori che compaiono in certi fumetti, soprattutto belgi, quando i protagonisti della storia si recano in visita a un professore famoso ma piuttosto eccentrico. Si tratta di un edificio moderno, non particolarmente bello, caratterizzato da una forma allungata con sporgenze a entrambe le estremità. Le finestre sono relativamente piccole e la facciata color terracotta sembra ricoperta da una crosta grinzosa, che dà l'idea di un lavoro malriuscito e fa pensare che l'edificio si sia ristretto dall'interno e possa dilatarsi un'altra volta, magari sotto l'influsso del calore. L'esterno indica quindi che all'interno è accaduto qualcosa di insolito e che probabilmente qualcos'altro deve ancora accadere. Continuando con la metafora del racconto, il nome Minnaert, scritto a lettere esageratamente grandi in basso a destra sulla facciata, simile ai sottotitoli di una storia a fumetti, costituisce la gratificazione temporanea di aver raggiunto la meta dopo un lungo viaggio, compiuto probabilmente a piedi. Non c'è dubbio che i nostri giovani eroi debbano arrivare qui, lo notano subito. Il professor Minnaert (1893-1970) era uno scienziato di Utrecht che si occupò di due materie alquanto eterogenee quali l'astronomia e la biologia, ma per quanto ci riguarda, le sue conquiste dovranno rimanere un segreto.
L'edificio è collegato da passerelle pedonali alle facoltà di fisica e di astronomia, di geologia, di matematica e di informatica, il che indica un interesse più che astratto per il rapporto fra cielo e terra. Forse in un altro numero di *Domus* verrà pubblicata una nuova puntata del racconto, che ci permetterà di avvicinarci alla soluzione del mistero; per adesso dobbiamo accontentarci di una visita guidata all'edificio.
L'ingresso principale è praticamente nascosto dalla scritta Minnaert ed è riservato a pedoni e ciclisti; questi ultimi possono parcheggiare subito il proprio mezzo in un capace deposito sotto l'edificio stesso. Una scala piuttosto stretta porta a un vasto spazio centrale al piano superiore. Probabilmente la maggior parte dei visitatori si serve delle passerelle collegate alle palazzine circostanti per entrare nell'edificio, che offre servizi comuni alle diverse facoltà. L'enorme atrio centrale al primo piano riesce a sembrare ancor più curioso dell'esterno della costruzione. È occupato quasi per metà da un laghetto poco profondo, mentre la parte rimanente è praticamente una grande piazza coperta, una sorta di agorà da utilizzare come punto d'incontro. La parete è costellata da aperture non completamente rifinite, attraverso le quali si accede a piccole verande intime, attrezzate con divanetti tappezzati di rosso, in cui gli studenti si ritrovano per chiacchierare, per giocare a carte o per prendere il caffè. Il pavimento dell'atrio, il fondo del laghetto, un mobile posto nel mezzo, che ricorda molto una diga, e una delle pareti sono rivestiti di pietre grezze di colore scuro. Scale rivestite dello stesso materiale conducono ai laboratori situati al piano sottostante. L'atrio risulta così caratterizzato da un'atmosfera a metà strada tra il solenne e lo spontaneo, tra un mausoleo – il mausoleo di Minnaert – e il caffè turco. Da alcuni disegni si capisce che l'architetto avrebbe voluto collocare nel laghetto un gruppo di rocce nello stile dei giardini

3

1 ingresso
2 laboratori
3 locali tecnici e di servizio
4 posteggio biciclette
5 hall centrale
6 aule per studio, lezioni e computer
7 ristorante self service
8 ristorante

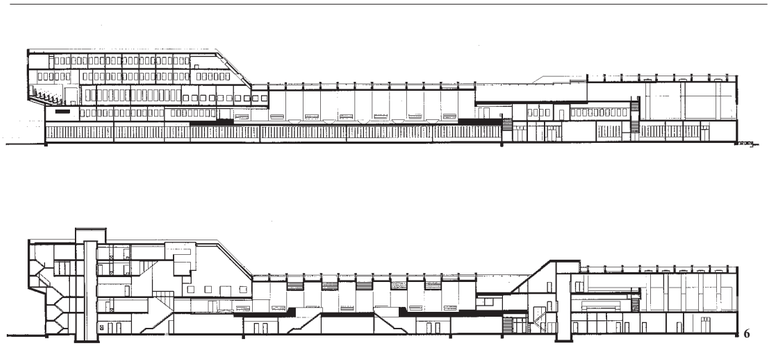
1 *entry*
2 *laboratories*
3 *technical and service rooms*
4 *cycle park*
5 *central hall*
6 *rooms for study, lectures and computer work*
7 *self-service restaurant*
8 *restaurant*



giapponesi, ma purtroppo questo progetto non è stato realizzato.
L'architetto, Willem Jan Neutelings, ha voluto raggruppare nell'atrio centrale tutti gli spazi dell'edificio per i quali il programma e i relativi requisiti dal punto di vista dell'allestimento e della fisica delle costruzioni non sono stati definiti con precisione. "Giacché non deve necessariamente rispondere a esigenze particolari, l'atrio può essere freddo d'inverno e pieno di correnti d'estate, e il tetto può perdere a volontà", afferma. "L'acqua piovana peraltro viene convogliata in una serie di aperture a imbuto praticate nel tetto e scroscia sul pavimento inclinato dell'atrio. In questo modo si forma un laghetto di sbarramento che porta nell'ambiente un movimento di flusso e riflusso a seconda delle precipitazioni stagionali. Attraverso le aperture a imbuto penetrano inoltre fasci di luce solare che si spostano nel corso delle ventiquattr'ore". Il clima interno, in continuo mutamento, mira a stimolare tutti i sensi, secondo Neutelings, permettendo così di evitare la monotonia dell'edificio standard. Ma a prescindere da questo, l'atrio produce un effetto supplementare. "La severa legislazione che nei Paesi Bassi regola l'isolamento degli edifici ha portato a una situazione paradossale, in cui gli edifici stessi non necessitano praticamente più del riscaldamento ma richiedono invece un raffreddamento continuo con conseguente spreco di energia, in quanto il calore prodotto dalle lampade, dalle persone e dai computer non ha modo di sfuggire", prosegue l'architetto, che ravviva il proprio racconto con disegni a fumetti tracciati con la precisione e le linee pulite di un esperto cartoonist. "Nell'edificio Minnaert il calore prodotto viene trasferito alla riserva di acqua piovana attraverso un sistema di raffreddamento posto nel soffitto, cosicché la temperatura dell'acqua sale ogni giorno di due gradi. Di notte l'acqua viene riportata sul tetto, dove distribuisce gratis il proprio calore al freddo universo. In questo modo è l'edificio a fungere da climatizzatore".
Ora che ne siamo consapevoli, la costruzione si rivela effettivamente ai nostri occhi come una grande macchina, complessa ma affascinante, con un gran numero di spazi che ci sorprendono mutando continuamente, che possiedono ognuno caratteristiche e atmosfere proprie e nei quali gli studiosi di scienze esatte si sentiranno certamente a proprio agio. Così nel ristorante sembra di trovarsi in una specie di grande centrale elettrica trasparente, costellata da una selva di colonne monumentali per metà fatte di vetro e per metà traforate. Le colonne diffondono la luce del giorno nel vasto spazio attraverso aperture nel tetto, ma nel vetro opalino sono collocate anche alcune fonti luminose che di sera e di notte possono trasformarle in gigantesche lampade a stelo. La sezione inferiore delle colonne, grazie ai fori, diffonde l'aria dell'impianto di ventilazione, ma allo stesso tempo assorbe i rumori. Attraverso un mezzanino si accede a un patio sul tetto. I laboratori, le aule e gli uffici in generale sono arredati senza dispendio, se non addirittura spartanamente, e hanno sempre una grande finestra che si apre sull'esterno e permette di usufruire della luce naturale. Le sale di studio, al contrario, sono collocate tutte all'interno, vengono illuminate unicamente dall'alto, da luce naturale o artificiale indiretta, e si aprono esclusivamente sull'atrio centrale. I soffitti alti e curvi, dipinti di blu e cosparsi di innumerevoli punti luminosi, ricordano un cielo stellato; in questi locali si può lavorare e concentrarsi davanti al video in nicchie rivestite di stoffa grigia che arrivano all'altezza della spalla. I vani scale, pur non avendo aperture all'esterno, offrono scorci inattesi su diversi ambienti, in alto e in basso, poiché i pianerottoli sono di vetro spesso.
Tutto sommato l'edificio Minnaert rappresenta un'aggiunta particolare e indovinata alla serie di interessanti costruzioni realizzate nell'Uithof nel quadro del master plan dell'OMA. Su *Domus* si è già parlato della facoltà di Economia e Management di Mecanoo e dell'Educatorium dello stesso OMA. Nei prossimi anni sarà la volta di una biblioteca progettata da Wiel Arcts e di un laboratorio di ingegneria genetica progettato da Ben van Berkel. Sembra proprio che il romanzo non sia finito: alla prossima puntata...

1-4 Piante del piano terra, del primo, secondo e terzo piano. La superficie costruita è di circa 9000 metri quadri. Il programma prevedeva la creazione di aule e laboratori, di un ristorante e di spazi di lavoro per tre dipartimenti scientifici.
5 Sezioni trasversali.
6 Sezioni longitudinali.
7 Veduta da nord-ovest. Sullo sfondo, la passerella pedonale di collegamento con l'edificio contiguo.

1-4 *Ground, first, second and third floor plans. The built surface comprises about 9000 square metres. The brief required the creation of lecture-rooms and laboratories, a restaurant and work spaces for three scientific departments.*
5 *Cross-sections.*
6 *Longitudinal sections.*
7 *View from north-west. In the background, the footbridge linking the adjacent building.*



The Minnaert building *of Utrecht University is surely one of the most remarkable buildings to be realized in Holland during recent years. It looks like one of those laboratories you get in strip cartoons, especially Belgian ones, when the hero pays a visit to a famous but, to put it mildly, eccentric professor. It is a modern building but not exactly beautiful. It is long and narrow with a bulge at both short ends. It has comparatively small windows and the facade is a reddish earth colour and encrusted; it looks as though a mistake was made because it has tucks and folds in it: as though the building had shrunk inside and that it will perhaps expand some time, in warm weather for instance.*
Its appearance leaves one in no doubt that weird things have gone on inside and that they haven't finished yet. The name Minnaert, like a comic strip caption is written exaggeratedly large on the right underneath the facade, supporting it. It is like that point in a story where, after a long journey, one's hopes are fulfilled, at least for the time being. You can see at once that this is the goal our young heroes have been dreaming of. And indeed Professor Minnaert (1893-1970) was just that – a Utrecht scientist with an unorthodox combination of two fields, namely astronomy and biology; let us not go into detail here however about what exactly he got up to. In any case footbridges link the building with the faculties of physics and astronomy, earth sciences, mathematics and computer sciences, all of which suggests a highly abstract concern with the relation between the heavens and the earth. Perhaps some future number of Domus *will print a new episode that will bring us closer to solving the mystery. For the time being, we will have to remain content with a guided tour of the building.*
The main entrance is in fact fairly somewhat concealed, next to the letters Minnaert; it is only meant for pedestrians and cyclists who can park their bikes in a generous bike shed under the building. A fairly narrow flight of stairs leads one to the huge central area. In all probability the majority of the visitors enter the build-

1

Domus 805 Giugno *June* '98

ing, that serves to provide amenities for the different faculties, via the footbridges from the surrounding buildings. This enormous central hall on the first storey is maybe even more weird than the exterior of the building. Almost half of it is taken up with a shallow pond. The other half is really a large covered agora where people can meet each other. Moorish-looking apertures have been cut into the wall; behind them are intimate recesses with red-covered benches where students can sit and chat or play cards and drink coffee. The floor of the hall, the bottom of the pond, a centrally-placed dike-shaped piece of furniture and one of the walls are clad entirely with a dark-coloured stone. Stairs in the same material take one to laboratory rooms below. This gives the hall an atmosphere that is a mix of the stately and the spontaneous, a sort of cross between a mausoleum – the Minnaert mausoleum – and a Turkish coffee house. In some of the drawings one can see that the architect originally wanted a Japanese-style group of rocks in the pond; unfortunately this didn't occur. In this central hall the aim of the architect, Willem Jan Neutelings, was to bundle together all the space in the building where the programme and pertaining requirements concerning layout and climate control were not prescribed in detail.

"Seeing that this hall does not have to comply with any requirements, it can be cold in the winter and breezy in the summer and the roof can leak to one's heart's desire. All the rain water can pour down through big funnels in the roof, pelting on the downward sloping floor of the hall. Here a reservoir is formed that ebbs and flows with the rhythm of seasonal rainfall. Shafts of sunlight also pierce the funnels, moving according to the time of day". The idea of this constantly changing indoor climate, according to Neutelings, is that it stimulates all one's senses, thus avoiding the monotony of a standard building. Besides that, the hall also has another effect. "Strict Dutch insulation requirements have resulted in the paradoxical situation that buildings hardly need any more heating, calling instead for permanent cooling systems that are wasteful of energy, since the warmth that comes from lamps, human bodies and computers has nowhere to escape".

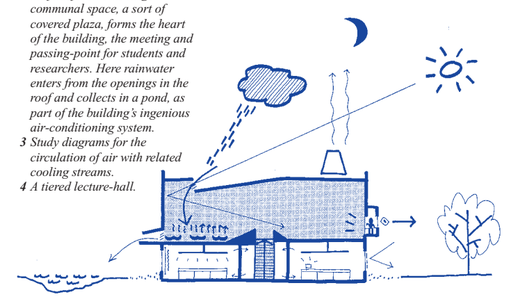
The architect continues his story, illustrating it with consummate cartoon-like drawings in the spot-on line characteristic of certain Belgian cartoonists. "In the Minnaert building this surplus heat is conducted via cooling ceilings to the rain water buffer; this means that the temperature of the water rises two degrees centigrade every day. During the night the water is once more conveyed to the roof, where it gives off its warmth free of charge to the cold cosmos. In this way the building becomes its own climate machine!". Once we are in the know, the building does indeed reveal itself as a huge complex machine. It is however a very attractive one, with many strikingly different spaces, each with its own character and atmosphere where the young scientists should feel at home.

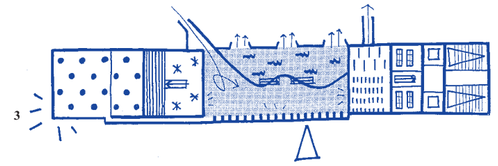
In the restaurant for instance you can fantasize that you are in a sort of huge luminous power station as you wander through the wood of monumental partially glazed partially perforated columns. Via an opening in the roof these columns provide the high-ceilinged room with daylight; behind the opalescent glass however lamps are concealed, so that at night the columns are transformed into gigantic standard lamps. The perforated lower part works as a ventilator circulating fresh air; these holes also function as sound-absorbers. A mezzanine gives access to a patio on the roof. The laboratory areas, lecture halls and offices are in general adequate if somewhat sparing and Spartan in their furnishings; they all have large windows, giving both light and views. The reading rooms by contrast are entirely without windows; they are lit solely from above by indirect artificial light or daylight; their only view is of the central hall. The high curving dark-blue ceilings with their numerous small lights make one think of

2

1, 2 Vedute particolare e generale della hall centrale situata al primo piano. Questo grande spazio comune, una sorta di piazza coperta, costituisce il cuore dell'edificio, punto d'incontro e di passaggio di studenti e ricercatori. Qui l'acqua piovana entra dalle aperture del tetto e si raccoglie in un piccolo laghetto. Questa soluzione entra a far parte di un ingegnoso sistema di climatizzazione dell'edificio.
3 Diagrammi di studio per la circolazione dell'aria con le relative correnti di raffreddamento.
4 Un'aula a gradoni per lezioni *ex catedra*.

1, 2 *Detailed and general views of the central hall situated on the first floor. This large communal space, a sort of covered plaza, forms the heart of the building, the meeting and passing-point for students and researchers. Here rainwater enters from the openings in the roof and collects in a pond, as part of the building's ingenious air-conditioning system.*
3 *Study diagrams for the circulation of air with related cooling streams.*
4 *A tiered lecture-hall.*





3

4

a starry sky. Here one can work at computers in shoulder-high niches clad in a grey material.
The stairwells, that are likewise without any outside view, do however offer unexpected glimpses not only of different rooms, but also above and below because the landings are also made of thick glass. All in all, the Minnaert building is an eccentric and successful addition to the series of interesting buildings being carried out in the context of OMA's master plan for the Uithof, the Utrecht University campus area. In an earlier issue Domus *has published accounts of Mecanoo's Economics and Business Sciences faculty building and of OMA's own Educatorium building. In the next few years there will also be a library by Wiel Arets and a laboratory for genetic engineering by Ben van Berkel. The serial is still running; watch out for the next installment...*

1

2

1 Veduta di un'aula per lavori al computer.
2 Una sala per lo studio individuale al secondo piano. La luce diffusa dall'alto e il soffitto blu costellato di puntini luminosi favoriscono la concentrazione.
3 Veduta generale del ristorante organizzato su due livelli. Il locale è ritmato da una serie di colonne monumentali che provvedono di giorno alla diffusione della luce naturale, incanalata direttamente dal tetto, e di sera di quella artificiale, emanata dal loro fusto.

***1** View of a computer workroom.*
***2** An individual study on the second floor. The light diffused from above and the blue ceiling spangled with luminous dots encourage concentration.*
***3** General view of the restaurant organized on two levels. The space is punctuated by a series of monumental columns which in daytime provide natural light directly conveyed from the roof and, in the evening, artificial light emanated by their shafts.*

Domus 805 Giugno *June* '98

3

Giorgio Grassi

Fotografie di Giorgio Grassi

Scuola a Santiago de Compostela, Spagna

Progetto: Giorgio Grassi con Celestino Garcia Braña
Collaboratori: Nunzio Dego, Elena Grassi

Photographs by Giorgio Grassi

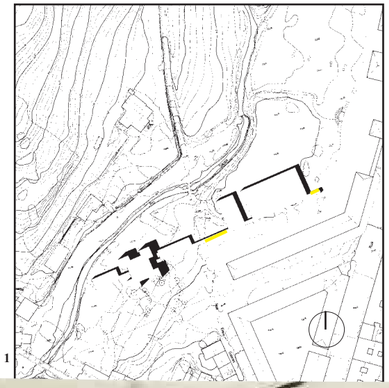
A school at Santiago de Compostela, Spain

Project: Giorgio Grassi with Celestino Garcia Braña
Collaborators: Nunzio Dego, Elena Grassi

Al margine della città costruita, la realizzazione di un luogo destinato a rimanere indimenticabile è un compito che nessuno meglio di Giorgio Grassi poteva portare a termine in maniera così inequivocabile. La scelta tipologica delle 'torri' e la composizione assiale del complesso generano un'architettura che si presenta protettiva nella sua corporeità e allo stesso tempo aperta alla fruizione, e che costituisce un punto di riferimento fondamentale per la futura espansione urbana.

To create a new and memorable place on the outskirts of a built-up area is a task that hardly anyone could solve in a fashion less likely to be misunderstood than Giorgio Grassi. The typological choice of the 'towers' as the axial composition of the complex produces an architecture which, as a body, protects, while being open in use, and marks an important reference point in further urban development.

Il terreno destinato alla scuola si trova al margine del perimetro abitato, al di fuori del limite della nuova edificazione. Si tratta di un orto-giardino di medie dimensioni, con un notevole numero di alberi di diverse essenze, inclusi diversi alberi da frutta.
L'edificio scolastico è posto al centro del terreno in una radura relativamente ampia (in modo da non sacrificare alberi importanti) ed è collegato alla Rua entre Galeras mediante un portico rettilineo che lo attraversa trasversalmente da est a ovest e che costituisce uno dei due assi di simmetria su cui è costruita la figura architettonica dell'edificio.
I due segmenti opposti del portico includono da una parte l'aula multiuso (120 metri quadrati) e dall'altra il patio coperto (125 metri quadrati) e l'ingresso alla scuola dalla via pubblica. In prosecuzione di quest'ultimo segmento, oltre la Rua entre Galeras, troviamo lungo lo stesso porticato gli spazi coperti relativi all'attività sportiva scolastica: la palestra (240 metri quadrati) e la pista polisportiva (20x40 metri).
Come già accennato l'impianto architettonico dell'edificio scolastico è costruito su due assi di simmetria normali fra loro: si tratta perciò di un edificio a pianta centrale i cui fronti sono orientati approssimativamente secondo i punti cardinali. Si tratta di quattro torri disposte in quadrato e unite fra loro da un volume equivalente. Ciò significa, dal punto di vista della destinazione d'uso delle parti, quattro aule destinate alle normali attività ai vertici più un'aula comune al centro, disposte su tre piani. La figura architettonica risultante da questo impianto distributivo è immediatamente riconoscibile e relativamente semplice.
Le quattro torri rimandano alle forme canoniche del 'castello', ma la loro dimensione insieme a quella del corpo centrale rimanda semmai all'interpretazione che di quella forma canonica è stata data a cavallo del secolo scorso, specie nell'ideazione di nuove tipologie per le ville suburbane.
Del resto poco lontano, appena al di là del rio Sarela, troviamo un edificio fatiscente, appunto una vecchia villa, le cui dimensioni e la cui articolazione volumetrica perfettamente integrata al paesaggio circostante sono state fra i principali elementi di riflessione e quindi di riferimento per questo nostro lavoro. E questo proprio per la convenienza dimensionale e volumetrica del vecchio edificio e per la sua adeguatezza rispetto alle ca-

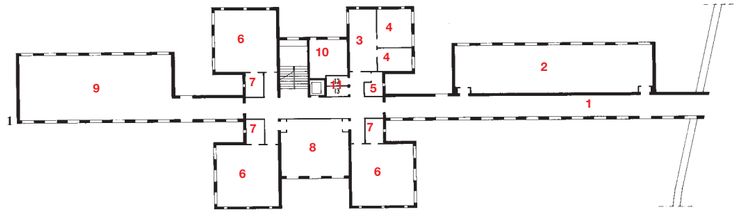


1

2

1, 2 Planimetria e modello del progetto complessivo che comprendeva anche i due corpi di fabbrica per le attività sportive scolastiche (in giallo nella planimetria), a oggi non ancora realizzati.
Il complesso, situato ai margini della città edificata, è caratterizzato dal lungo portico rettilineo che costituisce uno dei due assi di simmetria.
Pagina a fronte: veduta della scuola da ovest. In primo piano, il patio coperto.

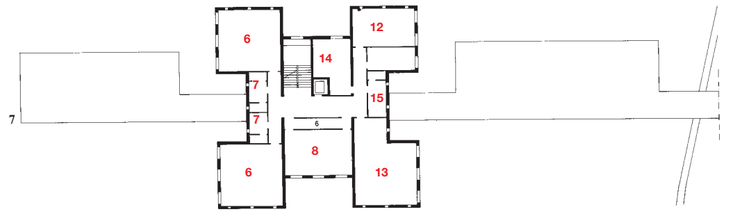
1, 2 *Site plan and model of the complete project, which also included the two blocks for school sports (in yellow on the site plan) not yet built.*
The complex, situated on the outskirts of the built city, is characterised by the long and straight portico that forms one of the two axes of symmetry.
Opposite: view of the school from west. In the foreground is the covered patio.



1 portico
2 sala multiuso
3 segreteria/archivio
4 ufficio
5 toilette handicappati
6 aula
7 toilette alunni
8 sala comune
9 patio coperto
10 locale tecnico
11 locale di servizio
12 aula per attività particolari
13 biblioteca
14 sala professori
15 toilette e guardaroba professori

***1** portico*
***2** multipurpose hall*
***3** secretary's office/archive*
***4** office*
***5** wc for disabled*
***6** classroom*
***7** wc for pupils*
***8** common room*
***9** covered patio*
***10** technical room*
***11** service room*
***12** special activities room*
***13** library*
***14** staff room*
***15** staff wc and cloakroom*

2



3

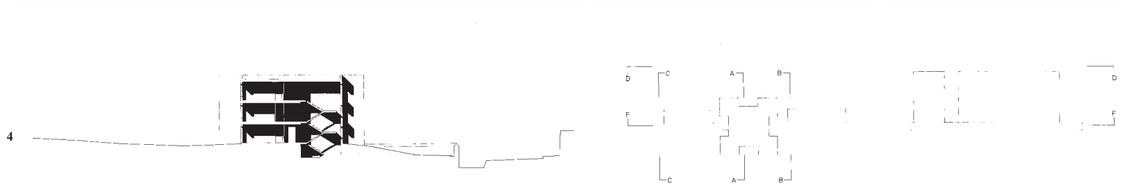
8

ratteristiche specifiche dell'elemento naturale in questo luogo, in questo particolare luogo del paesaggio extraurbano, appunto la linea di confine fra la città edificata e la campagna che ne delimita l'orizzonte, fra il sobborgo del Carme de Abaixo e il bosco che ricopre la piccola collina al di là del Rio Sarela. Un altro importante elemento di riflessione nel lavoro di questo progetto è stato il sistema costruttivo e di conseguenza la scelta dei materiali da costruzione.
Trattandosi di un edificio a uso pubblico, tenuto anche conto dell'intorno e delle condizioni climatiche del luogo, abbiamo optato per un sistema tradizionale che, discostandosi in questo dalle soluzioni usuali della villa di fine secolo, fosse in grado di recuperare invece i caratteri di solidità e durevolezza propri del costruire in questa regione, cioè dell'edificazione tradizionale in pietra (in vista e non), che fosse in grado di restituirne, per così dire, il peso, la gravità, ecc., il valore prevalentemente volumetrico, la sua forma conclusa e definita, come una pietra, come una roccia o una solida rovina o come appunto la struttura elementare stessa di un edificio costruito pietra su pietra. Di qui la scelta di muri perimetrali di un certo spessore e intonacati, la scelta di particolari costruttivi e decorativi in pietra sgrossata anch'essi di notevole spessore (soglie, parapetti e architravi in granito), con porte e finestre in legno di dimensioni usuali e con copertura piana realizzata come tetto-giardino. (Giorgio Grassi)

***The site allocated to this** school lies on the edge of the town, outside the new building limit. The plot consisted of an average-sized orchard-garden containing a considerable number of trees, including several fruit-trees. The school building stands at the center of a relatively broad clearing (so as not to sacrifice important trees) and is connected to Rua entre Galeras by a straight portico which crosses it diagonally from east to west. The portico constitutes one of the two axes of symmetry on which the building's architectural plan is constructed. The two opposite segments of this portico include, on one side the main hall (120 square meters), and on the other the covered patio (125 square meters) and the*

1 Pianta del piano terra.
2 Particolare del fronte sud.
3 Veduta da sud-est. La scuola è costituita da un volume principale a pianta centrale, sviluppato su tre piani con le aule disposte in quattro 'torri' a base quadrata. L'elemento porticato si amplia a ovest in un patio coperto e a est in una sala multiuso.
4-6 Sezioni trasversali A-A, B-B, C-C.
7 Pianta a quota +3.30.
8 Veduta prospettica del portico.
9, 10 Sezioni longitudinali D-D e F-F.

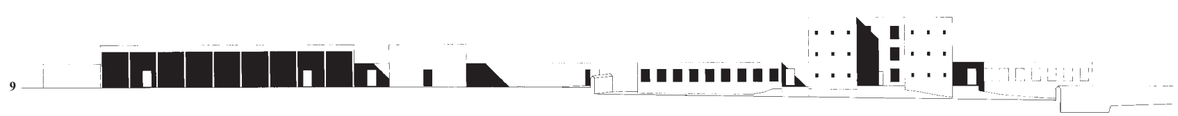
***1** Ground floor plan.*
***2** Detail of south front.*
***3** View from south-east. The school comprises a centrally-planned main volume, occupying three storeys with the classrooms arranged in four square-based 'towers'. The porticoed element is extended to the west into a covered patio and to the east into a multipurpose hall.*
***4-6** Cross-sections A-A, B-B, C-C.*
***7** Plan at +3.3 meters.*
***8** Perspective view of portico.*
***9, 10** Longitudinal sections D-D and F-F.*



4

5

6



9

10

1

1 Il patio coperto.
2 Particolare dell'aula multiuso. Per l'edificio è stato adottato un sistema costruttivo tradizionale che comunica un'impressione di solidità: i muri perimetrali sono di forte spessore e intonacati, gli infissi in legno, le soglie e i parapetti in pietra sgrossata.
3 Il corpo scala al primo piano.
4 Scorcio di un'aula.

public entrance to the school from the road. Continuing this latter segment, beyond Rua entre Galeras, we find along the same portico the covered spaces used for school sports: the gymnasium (240 square meters) and the "multi-sports track" (20x40 metres).
As mentioned, the architecture of the school is built on two normally related axes of symmetry. It is therefore a centrally-planned building whose fronts roughly correspond to the cardinal points.
Four towers are arranged in a square and joined by an equivalent volume. From the point of view of the end-purposes of each part, this means four normal classrooms at the vertices, plus a common room at the center, on three floors. The architectural figure resulting

2

from this distributive plan is immediately recognizable and relatively straightforward. The four towers relate to the canonical forms of the 'castle'. But their scale, together with that of the central core, reflects, rather, the interpretation given to that canonical form at the end of the last century, especially in the creation of new types of suburban villas.
Not far away, in fact, just beyond the river Sarela, stands an old and crumbling villa. The dimensions and volumetric articulation of this building, perfectly integrated with the surrounding landscape, were among the principal elements of reflection and hence reference, considered in our project. The reason for this was indeed the convenient size and volumes of the old

3

1 *The covered patio.*
2 *Detail of the multipurpose hall. For the building a traditional construction system was adopted which conveys an impression of solidity. The perimeter walls are very thick and plastered, the frames are wooden, the sills and parapets are in roughcast stone.*
3 *Stair well on the first floor.*
4 *Perspective view of a classroom.*

building, and its suitability to the peculiarities of this particular stretch of nature in an extra-urban landscape, situated in fact, on the borderline between the built city and the countryside delimiting its horizon, between the suburb of Carme de Abaixo and the wood covering the little hill on the other side of the river Sarela. Another major element of reflection in our work on this project was the construction system and consequent choice of building materials to be used. This being a public building, and bearing in mind its surroundings and local climatic conditions, we opted for a traditional system.
Departing in this respect from the usual solutions adopted for the late-19th century villas, we wanted our

4

project to recapture the characteristics of solidity and durability typical of constructions in this region, namely those of a traditional stone (unfaced and faced) building which would restore, so to speak, its weight and presence, its prevalently volumetric quality and its concluded, definite form, like a rock or solid ruin or, precisely, like the elementary structure itself, of a building built stone upon stone.
Hence the choice of fairly thick and plastered perimeter walls, of constructional and decorative details in rough-cast stone, again of considerable thickness (doorsteps, parapets and architraves in granite), with doors and windows in wood of normal dimensions and with a flat roof-garden. (Giorgio Grassi)

Oscar Tusquets

Testo di François Burkhardt
Fotografie di Rafael Vargas

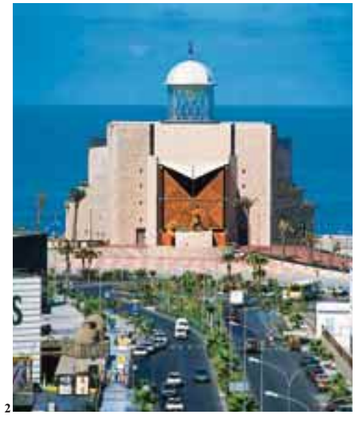
Auditorium Alfredo Kraus, Las Palmas, Gran Canaria

Progetto: Tusquets, Diaz & Assoc. – Oscar Tusquets, Carles Díaz, Augustín Juárez, Marcos Roger, Enric Torrent (strutture)
Acustica: Lothar Cremer con Alfonso García Senchermés
Illuminotecnica: Pierre Arnaud
Sculture: Juan Bordes
Vetrate: Pere Valldepérez
Architettura del paesaggio: Bet Figueras
Supporto tecnico: Cesáreo Tiestos, Marcos Martín
Committenti: Ministerio de Educación y Cultura, Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de Las Palmas

Un teatro come vero e proprio monumento urbano provvede la città di un nuovo baricentro. L'auditorium Alfredo Kraus rende esplicita architettonicamente questa sua valenza urbana. E diviene un simbolo, un oggetto costruito che sintetizza le differenti culture – spagnola, araba, africana – che si incontrano a Las Palmas. Il risultato è una scultura contemporanea piena di vitalità.

A theatre as an urban monument in itself gives a town a new focus. The Alfredo Kraus Auditorium represents this urban function in a consciously architectural fashion. As a sign, as a body. The various cultures which meet here in Las Palmas have also been incorporated: Spanish, Arabic, African – the result is a living contemporary sculpture.

L'auditorium Alfredo Kraus di Las Palmas, nelle isole Canarie, è l'ultima opera di Oscar Tusquets. Unitamente alla trasformazione e all'ampliamento del Palazzo della Musica di Barcellona, esso può essere considerato la sua opera più importante fino a oggi realizzata.
Per comprendere meglio l'idea sulla quale si fonda è bene cominciare dal luogo in cui è situato, dalla sua storia e dalla sua posizione strategica di punto di riferimento nella città. Grazie alla posizione ancora oggi geograficamente determinante del suo porto e al privilegio di un clima costante e temperato, l'isola attira un turismo sportivo ma anche, e sempre di più, coloro che vogliono trascorrere una parte dell'anno lontano dallo stress delle metropoli e degli affari. È dunque un luogo di ritiro e di diporto, ma anche di attività che riguardano la cultura del corpo. A questa si aggiunge naturalmente la cultura dello spirito, per la quale l'auditorium è stato concepito: concerti, conferenze, incontri, seminari.
Le isole Canarie – luogo di contrasti culturali ed etnici in un paesaggio che va dall'alta montagna al deserto fiancheggiato da vallate verdi e rigogliose – vivono della mescolanza e dell'incontro di razze diverse: la cultura coloniale spagnola, la cultura araba e quella della vicina Africa sono costantemente presenti. Una visita al quartiere coloniale della Vegueta a Las Palmas è la migliore preparazione all'approccio con l'auditorium Alfredo Kraus. Vi si possono trovare riferimenti agli elementi tradizionali o del folclore ai quali Tusquets fa allusione, come per esempio le bocche d'acqua in pietra, i diversi tipi di umbracolo (un elemento che serve a fare ombra), i *moucharabie* (grate di legno poste davanti alle finestre che consentono di vedere senza essere visti e assicurano una buona aerazione), le cornici delle finestre in pietra da taglio, i grandi portali di pietra che comprendono l'ingresso e la finestra soprastante, i canali esterni di scarico delle acque piovane, le sculture allegoriche. Un'architettura semplice e segnata dalla presenza di elementi di grande forza espressiva disposti sulle facciate. Tipici sono egualmente i volumi puri che si stagliano contro il cielo, combinati con blocchi, messi in risalto da cornici aggettanti.
Questi elementi sono in gran parte citati, rivisitati, riproposti da Tusquets e riuniti nel complesso dell'auditorium. Forse inconsciamente, egli ha restituito alla cultura locale ciò che questa gli ha dato in termini di ispirazione, con elementi simbolici, mitologici o architettonici, con citazioni metaforiche.


2

L'edificio di Tusquets è un organismo composto da blocchi e da elementi sporgenti nei quali sono introdotti riferimenti alla cultura del luogo e al clima, che per la sua mitezza e costanza consente di eliminare pensiline e atri d'ingresso poiché si entra e si esce dagli edifici senza avvertire differenze di temperatura. Quindi Tusquets fa entrare il pubblico attraverso l'umbracolo, elemento simbolico che più che un ingresso in senso fisico è un luogo di distribuzione dei percorsi, dove l'accesso all'auditorium si divide dall'accesso alle sale per congressi situate al piano inferiore.
Questo avancorpo di legno, semitrasparente, per la sua struttura è una sorta di *claustra*, ispirato dai *moucharabie*, ingigantito. Con l'inversione di scala, con l'adattamento a nuove funzioni, con l'immagine metaforica, Tusquets riprende il gioco del surrealismo, dell'"objet trouvé" che egli ben conosce avendo frequentato in giovinezza Salvador Dalí. Nello stesso tempo rende identificabili certe immagini comuni e le trasforma accrescendo la curiosità del pubblico. Questo modo di stimolare la riscoperta attraverso la citazione è importante poiché mobilita il visitatore, lo affascina e lo fa partecipare, risveglia il suo interesse e trascina i suoi sensi. L'architettura di Tusquets è un'architettura parlante, che intrattiene costantemente l'ospite e sollecita il dialogo. Un'altra metafora, fatta di pietra ma rivolta ai sensi, che si coglie da lontano per la posizione strategica dell'edificio, è quella del bastione o della fortezza, elemento di protezione e segno di forza al tempo stesso. Bastione che è anche faro, grazie a una lanterna situata sul tetto che lancia messaggi luminosi verso il mare. Sia di giorno che di notte l'auditorium è un punto di riferimento, come deve essere un edificio pubblico di questo tipo. Esso segna il termine di una zona, quella dei piaceri balneari, perché è qui che finisce la spiaggia di Las Canteras (la Copacabana locale): l'auditorium è un punto avanzato, un elemento culminante della baia di Confital che risalta per la sua pietra chiara sulle nere rocce vulcaniche che lo circondano.
Il modo di comunicare di Tusquets si manifesta attraverso un percorso di segni allegorici, di elementi simbolici e di espressivi dettagli funzionali. Egli ha scelto di rivolgersi direttamente al visitatore, e il suo modo è l'esatto contrario di quello astratto e minimalista che gioca sulla neutralità, sulla sottrazione, sulla riduzione e di per sé non comunica ma chiede di essere interpretato. La difficoltà che Tusquets ha dovuto affrontare è stata quella di trovare il giusto equilibrio senza perdersi in un vernaco-

1 Planimetria.
2 Veduta frontale dall'avenida Mesa y López.
3 Una serie di riferimenti storici dell'architettura e pittura locali che sono stati citati nel progetto dell'auditorium. Da sinistra a destra e dall'alto in basso: tre immagini del Museo Colón (foto di Tato Gonçalves), particolare del Collegio degli Avvocati (foto di Tato Gonçalves), un'opera del pittore Néstor tratta da *El Poema del Atlantico* (foto di Joaquin G. Aguilar, © Museo Néstor, Las Palmas).
4 Il fronte verso il mare.

***1** Site plan.*
***2** Front view from avenida Mesa y López.*
***3** Historical references to local architecture and painting made in the auditorium project. From left to right and top to bottom: three pictures of the Colón Museum (photos by Tato Gonçalves), detail of the College of Lawyers (photo by Tato Gonçalves), a work by the painter Néstor, taken from* El Poema del Atlantico *(photo by Joaquin G. Aguilar, © Museo Néstor, Las Palmas).*
***4** The front facing the sea.*

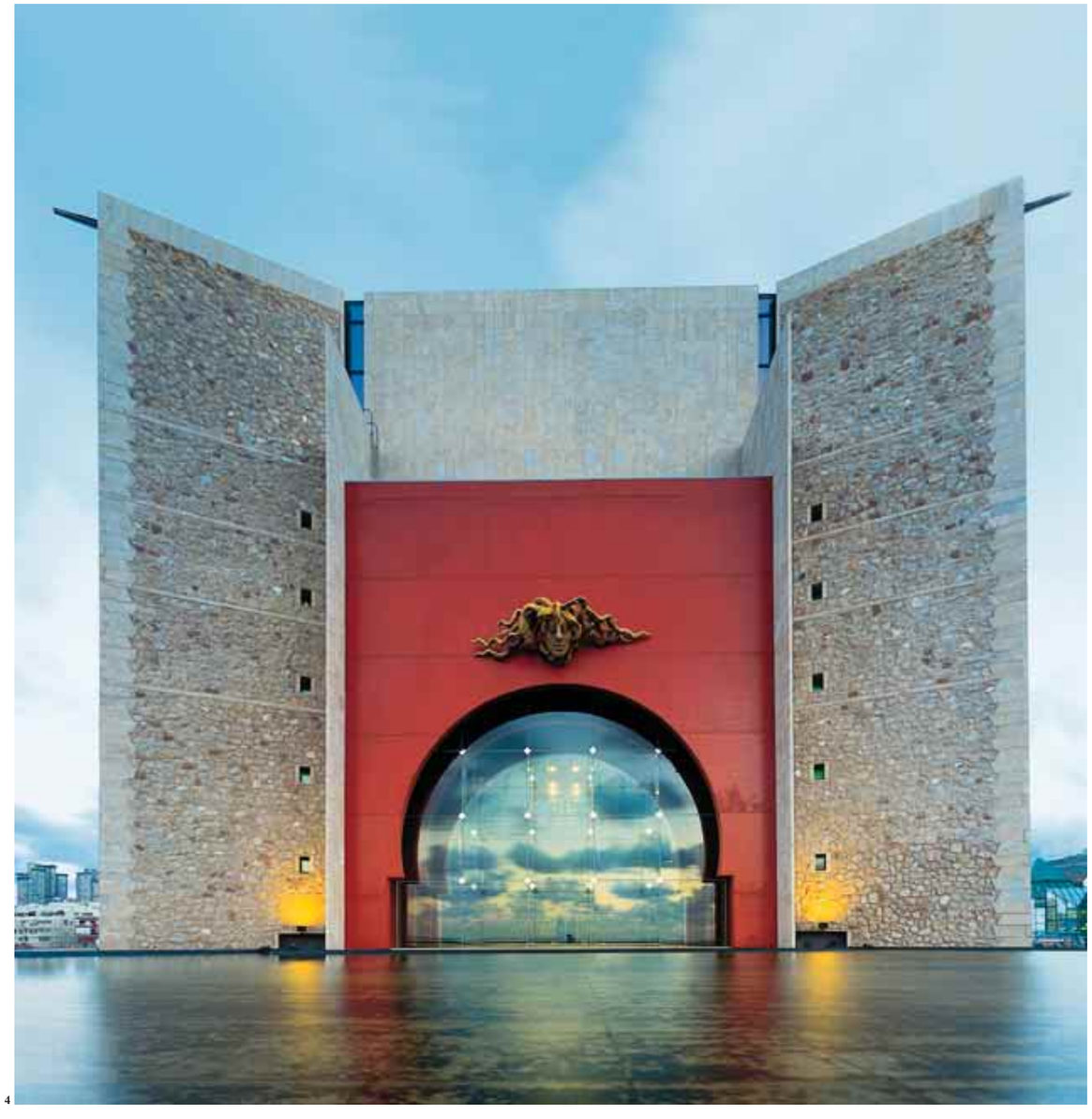
1

Testo di François Burkhardt
Fotografie di Rafael Vargas

The Alfredo Kraus Auditorium at Las Palmas, Canary

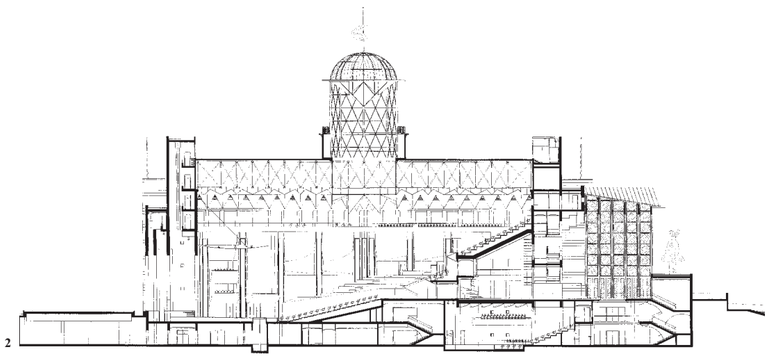
Project: Tusquets, Diaz & Assoc. – Oscar Tusquets, Carles Díaz, Augustín Juárez, Marcos Roger, Enric Torrent (structures)
Acoustics: Lothar Cremer with Alfonso García Senchermés
Lighting: Pierre Arnaud
Sculptures: Juan Bordes
Glazing: Pere Valldepérez
Landscape design: Bet Figueras
Technical support: Cesáreo Tiestos, Marcos Martín
Client: Ministerio de Educación y Cultura, Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de Las Palmas

3

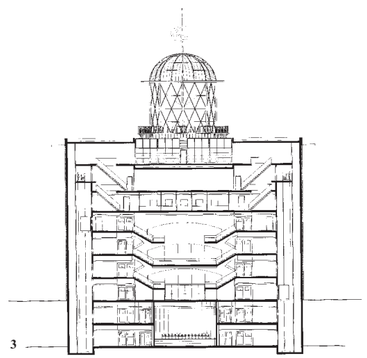

4

Domus 805 Giugno *June* '98

1



2



3

4

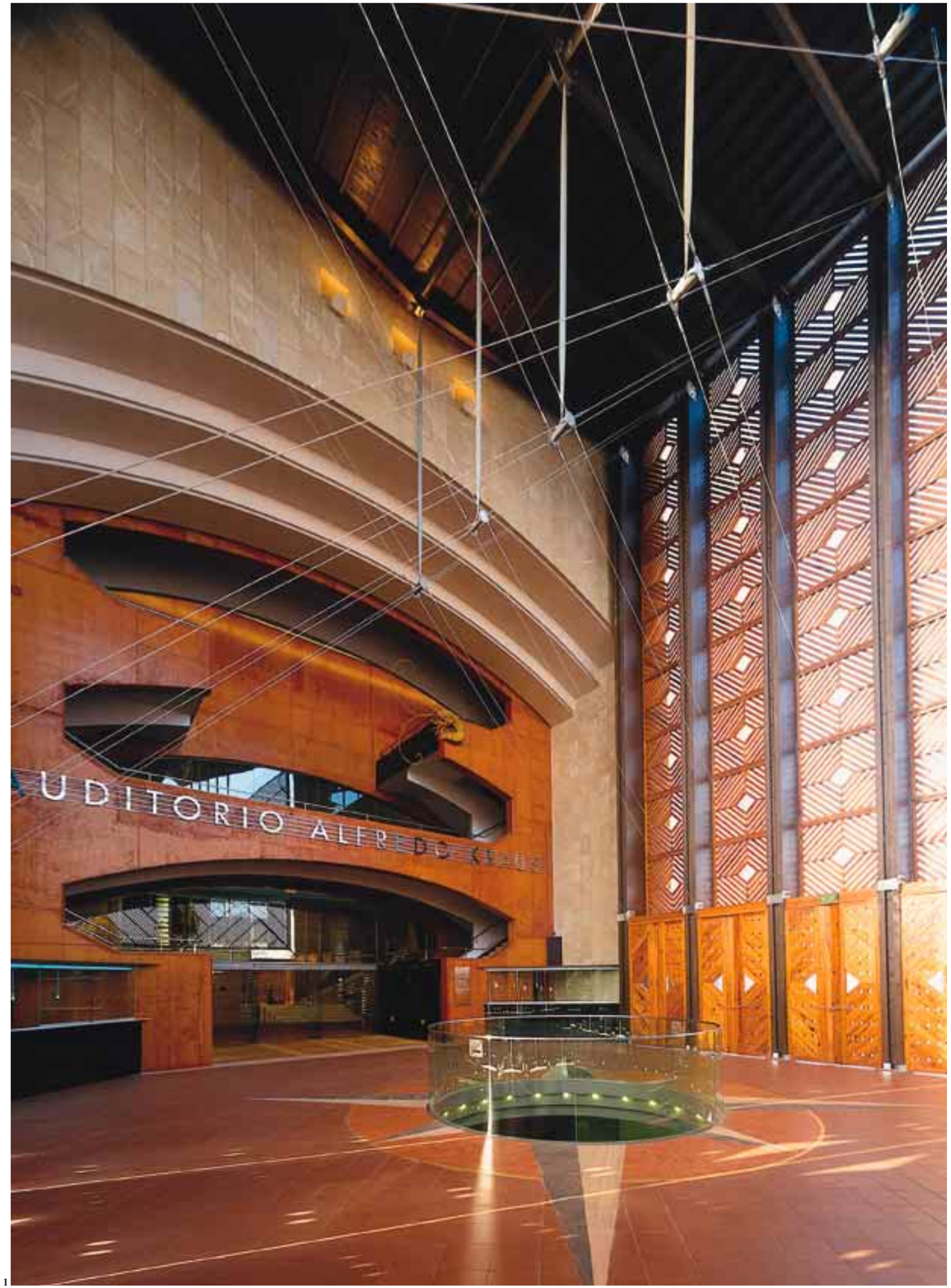
5

6

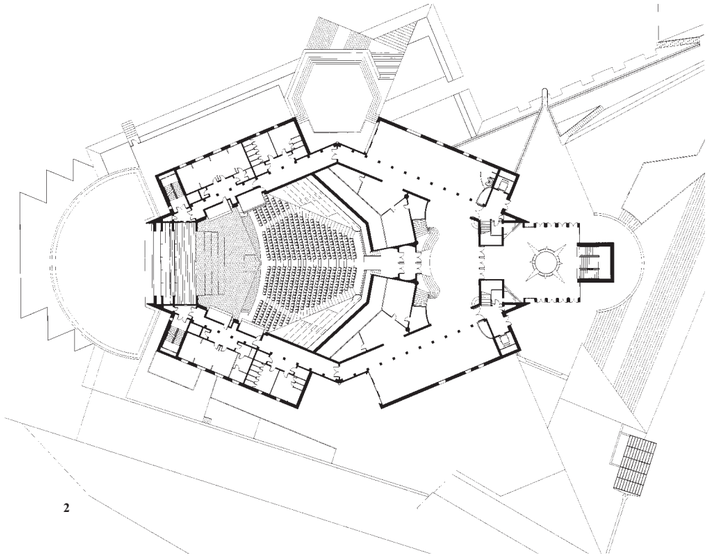
1, 4 L'auditorium in due vedute: diurna e notturna. La costruzione si presenta come una fortezza e di notte la sua lanterna funge da faro.
2, 3 Sezioni longitudinale e trasversale.
5 Veduta da sud-ovest.
6 Particolare del volume in legno che si configura come una sorta di *moucharabie* ingigantito.

1, 4 *The auditorium in two views: by day and by night. The construction presents itself as a fortress and at night its skylight acts as a beacon.*
2, 3 *Longitudinal and cross-sections.*
5 *View from south-west.*
6 *Detail of the wooden volume configured as sort of giant-size* moucharabias.

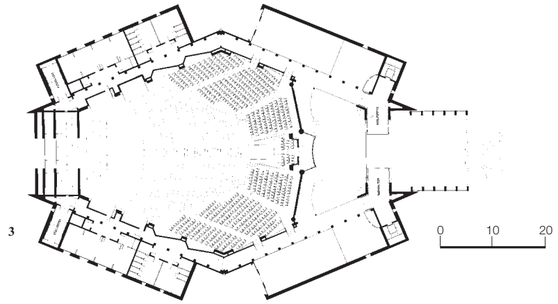
larismo populista, introducendo nello spirito di un luogo, di una cultura, elementi sapientemente elaborati. Questo sforzo è perfettamente riuscito nell'auditorium, che è interessante sia per il visitatore non specificatamente preparato ma curioso, sia per lo specialista. Il dialogo funziona e fa sì che questa opera sia compresa e vissuta con piacere: in questo modo essa adempie la sua funzione sociale e culturale.
Un altro aspetto affrontato da Tusquets è quello dell'integrazione dell'arte nella sua opera. Essa si pone semplicemente in termini di associazione, con un medesimo scopo: comunicare con l'allegoria, con il simbolo, con il richiamo alla tradizione o alla mitologia, attraverso la ricerca del luogo in cui situare l'elemento di riferimento per assicurare la coerenza della comunicazione nella sua globalità. Talvolta sono gli elementi architettonici stessi che assumono una funzione decorativa, poiché Tusquets non esita a sostituirsi all'artista, o più esattamente a farne le funzioni attraverso l'architettura: si vedano per esempio le cornici sporgenti, la cui parte visibile dal basso ha una decorazione a foglie di palma ottenute con uno stampo di cemento e dipinte.
L'architetto ha dovuto applicare questi principi a un auditorium di 1650 posti senza interrompere il dialogo cominciato all'esterno: nella sala infatti si dovevano affrontare problemi funzionali – campi visivi, aerazione, illuminazione, acustica – che determinano forma e materiali. Per risolverli ha fatto appello a Lothar Cremer, noto come ingegnere ed esperto di acustica per aver lavorato con Hans Scharoun al progetto della Filarmonica di Berlino, dove studiò soluzioni alle quali poi anche Tusquets è ricorso per questo auditorium di Las Palmas. Qui la scena è rimasta sul fondo e il soffitto è piano, e tuttavia per la disposizione dei gruppi di sedili si può rilevare qualche somiglianza con la celebre sala da concerto berlinese. Ciò che è diverso è nato soprattutto dalla volontà di Tusquets di far sì che lo spettatore possa godere dell'ubicazione dell'edificio: al fondo della scena egli ha costruito una grande vetrata che offre una vista unica sul mare. Questo effetto si può modulare per mezzo di filtri fra paesaggio e scena, passando dalla semitrasparenza – e in tal caso si vede un paesaggio di cielo, di nuvole e di mare che sembra un quadro di Paul Delvaux – all'oscuramento totale: nel buio si riflette la base della lanterna fatta di forme di vetro le cui sfaccettature distribuiscono la luce naturale all'interno della sala. Questi due elementi – la parete di fondo in vetro e la lanterna – sono una sorta di omaggio di Tusquets al maestro catalano Domenech y Montaner e al suo Palazzo della Musica di Barcellona. Con la lanterna centrale, non più Liberty ma ispirata all'opera di Bruno Taut al tempo dell'architettura espressionista della Gläserne Kette, e con la doppia parete vetrata dietro la scena, Tusquets fa riferimento a Domenech, isolando lo spazio musicale dai rumori che lo circondano. Questi due elementi costituiscono la decorazione della sala, che per il resto è semplice sia dal punto di vista visuale che da quello tecnico.
I principi adottati da Tusquets per risolvere la doppia funzione della sala – ascolto della parola e ascolto della musica – hanno reso possibile l'uso di una tecnica semplice che, unita alla semplicità della costruzione, pur dopo tredici anni di lavori ha garantito un'estrema contenutezza dei costi e il rispetto dei preventivi. Se si pensa che in corso d'opera sono state aggiunte alcune sale per congressi senza cambiare l'impianto generale, bisogna riconoscere a Tusquets la grande abilità di aver saputo trovare un equilibrio fra una serie di fattori difficilmente controllabili: programmi, funzioni, tecnica, costi, precisione della realizzazione, oltre, evidentemente, a un'idea architettonica, spaziale e artistica di qualità. Se alla prestazione dell'architetto si aggiunge il programma culturale dell'istituzione, si può affermare che questa di Las Palmas è un'esemplare operazione di potenziamento delle risorse e un'altrettanto esemplare impresa di sensibilizzazione del visitatore, che dall'esperienza visuale e acustica possibile nell'auditorium trae un arricchimento di cultura e di piacere.



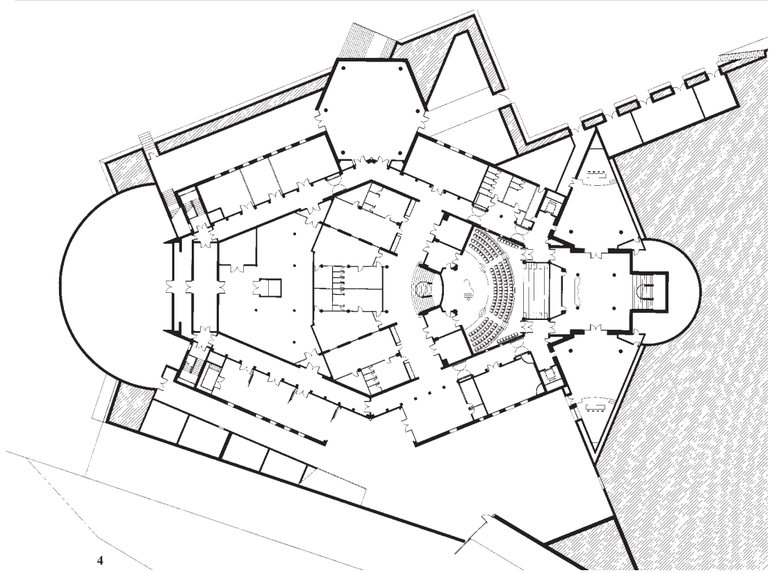
1



2



3



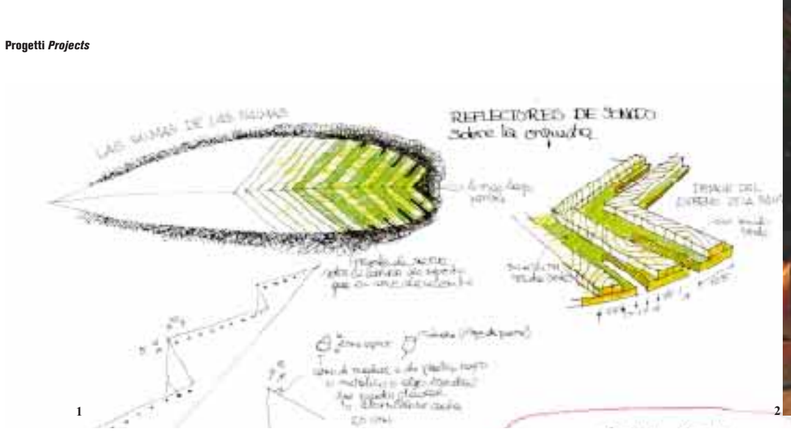
4

1 La hall d'ingresso con la parete traforata del corpo di fabbrica in legno. Da qui si può accedere all'auditorium o alle sale congressi situate ai piani inferiori.
2-4 Piante del piano terra, del livello +1.00 e del livello -2.00.
5 Particolare del foyer dell'auditorium.

***1** The entrance hall and perforated wall of the wooden block. There is access from here to the auditorium or to the congress rooms situated on the lower floors.*
***2–4** Plans of ground floor, level +1 and level –2.*
***5** Detail of the auditorium foyer.*

5

***The Alfredo Kraus Auditorium** at Las Palmas, in the Canary Islands, is Oscar Tusquets' latest achievement and major work, on a par with his conversion and enlargement of the Barcelona Concert Hall. To fully grasp the concept of this auditorium, one needs first to get acclimatised to its context, history and conspicuous position in a rapidly developing city. Thanks to the continued geographical importance of its port and to the blessing of a constant, ideal climate, the island attracts sports tourists but also and increasingly, those wishing to spend part of the year away from the business and stress of metropolitan life. It is therefore a retreat and a resort on the one hand, and a place devoted to body culture on the other. United, of course, to the spiritual culture for which the Auditorium is conceived: for concerts, conferences and meetings.*
The Canary Islands are a place of cultural and ethnic contrasts, with landscapes ranging from high mountains to desert, flanked by green and fruitful valleys. The Canaries thrive on the mixture and meeting of races, where Spanish colonial, Arab, and neighbouring African cultures are ever-present. A visit to the colonial district of Vegueta in Las Palmas is the best way of approaching the Alfredo Kraus Auditorium: for in it can be found the traditional or folkloric themes to which Tusquets alludes, such as the stone water spouts, variations on the theme of the umbracolo *(a device used to create shade), the* moucharabias *(wooden grilles on windows from which one can see the street without being seen, and which ensure good ventilation), the freestone window frames, the large stone portals grouping the entrance and the remaining window, the rainwater gutters, or the allegorical sculptures. It is a simple architecture, marked by the intermingling of sharply expressive features on the facade. Equally characteristic are the pure volumes that stand out against the sky, set off by jutting cornices. To a large extent these elements are*



1

2

4

5

1, 2 Schizzo di studio e particolare degli elementi per la rifrazione del suono posizionati sopra l'orchestra.
3, 5 Vedute laterale e frontale della sala dell'auditorium che può ospitare 1650 spettatori.
4 Scorcio della scena sul cui fondo una grande vetrata permette una vista diretta sul mare.

1, 2 *Study sketch and detail of sound refraction units placed above the orchestra.*
3, 5 *Side and front views of the auditorium which can seat audiences of 1650.*
4 *Perspective view of the stage at the back of which a glazed wall presents a direct view over the sea.*

quoted, reviewed and restated by Tusquets and gathered into the body of the building.
Perhaps unconsciously, Tusquets has rendered to local culture what it had given him as inspiration in the symbolic, mythological or architectural aspects of his metaphorical references. Tusquets' building is an organism composed of blocks and projections, into which specific elements are skilfully introduced to merge with the island's culture and climate. The latter in fact made it possible to do away with canopies, entrances and halls, because people can go in and out of buildings without feeling any difference in temperature. Thus Tusquets lets the public in through a symbolic element – the umbracolo *– which is not so much an entrance in the physical sense of the term, as a distribution of routes where access to the auditorium is divided from the way into the congress rooms on the lower level. This wooden ante-chamber with its semi-transparent structure is an enlarged* moucharabia*. Tusquets uses its reversed scale to play on surrealist impressions with which he is especially familiar, having, in his youth, rubbed shoulders with Salvador Dalí. At the same time he makes current images identifiable and by their transformation kindles the visitor's curiosity. This process of awakening discovery through references is important. It involves the user, stirring his curiosity and senses. By creating an architecture that talks, Tusquets keeps us constantly interested and in contact.*
Another metaphor perceived from a distance by the building's landmark-position, and which corresponds to a physical and psychological interpretation of its purpose, is that of the rampart or fortress, signalling protection and strength together. The rampart doubles as a lighthouse, thanks to the beacon on its roof which sends luminous messages out to sea. By day and by night the building is thus a landmark, as indeed a public monument of this magnitude should be. It marks the end of a zone – that of Las Canteras pleasure beach. The Auditorium is a point, a culminating feature of the Bay of Confital, standing out by its pale stone from the dark volcanic rocks around it.
Tusquets' manner of communicating is by a sequence of allegorical, symbolic signs and expressive functional details. He has chosen to set up a dialogue with visitors, in an approach opposite to the abstract and minimalist tendency which expects to be interpreted in neutrality, subtraction and reduction – in itself a non-communicating system. The difficulty faced by Tusquets was therefore that of striking the right balance without wandering into a populist vernacular, by introducing skilfully treated elements into the spirit of a place and culture. The balancing act has succeeded admirably in this building, which is of interest both to the untrained but curious visitor as well as to the specialist. The dialogue works, and it gives the building a chance to be understood and experienced with pleasure, thus fulfilling its social and cultural purpose.
Another aspect tackled by Tusquets is that of the integration of art into his work. This is posed simply in terms of association for a united aim: to communicate by allegory and symbol, by appeal to tradition and mythology, and through a search for the place in which the reference point

3

© ANDRÉS SOLANA
1

© ANDRÉS SOLANA
2

© TATO GONÇALVES
3

4

© TATO GONÇALVES
5

© ANDRÉS SOLANA
6

© ANDRÉS SOLANA
7

1-7 Un repertorio di dettagli della costruzione e degli spazi interni. I bassorilievi in legno sono dello scultore Juan Bordes. Pagina a fronte: scorcio di una delle sale per congressi.

1-7 *A repertoire of details of the construction and its inner spaces. The low-reliefs in wood are by sculptor Juan Bordes. Opposite: a view of one of the congress rooms.*

is located, so as to ensure the coherence of a global communication. Sometimes it is the architectural elements themselves that take up the decorative function, with Tusquets not hesitating to substitute the artist, or more exactly, to take up the artist's role through architecture; for example, in the jutting cornices whose lower visible part is decorated in the shape of palm leaves.The difficulty lay in relating these principles to the 1650-seat auditorium without breaking the dialogue hitherto established, the hall being conditioned by the functions of view, ventilation, lighting and acoustics that determine its form and materials. To solve this challenging problem, Tusquets brought in Lothar Cremer, already well-known as an acoustic engineer for his work on the Berlin Philharmonic project with Hans Scharoun. It was Cremer's consultancy that led to the principles employed by Tusquets in building the auditorium. Leaving aside the fact that Tusquets put the stage in the background and worked on a flat ceiling, this auditorium, in the layout of its seating groups, bears a certain resemblance to the celebrated Berlin concert hall. What makes it different is primarily Tusquets' determination to give audiences and everybody the full benefit of the building's position, by creating a vast picture window at the back of the stage and a breathtaking view of the sea. This effect can be intensified by filters between landscape and stage, reaching from semi-transparency to total darkness. Reflected in that darkness is the base of the beacon whose glass pieces let natural light into the hall.

These two elements – the glazed backdrop and the lantern – are a sort of homage by Tusquets to the Catalan master, Domenech y Montaner, and to his Concert Hall in Barcelona. With the central lantern, no longer Art Nouveau but inspired by Bruno Taut's work at the time of Gläserne Kette expressionist architecture, and with the double glazed wall behind the stage, Tusquets refers to Domenech, by isolating the space reserved for music from the surrounding noise.

These two elements dominate the decorative concept of the auditorium, which without them remains simple in a twofold sense: a visual but also a technical one. It is the principle adopted by Tusquets of a function for the auditorium, that of listening to speech and music, which enabled him to take advantage of a simple technology. Allied with a simple construction, this allowed the project manager, after thirteen years of work, to keep the cost extremely low and not to exceed the original budget. Considering moreover that in the course of construction, congress rooms were added without altering the general concept, one admires Tusquets' tour de force in having kept such a balanced grip on items so hard to control as schedules, functions, technology, costs, precision of execution, plus an architectural, spatial and artistic concept of quality. And if one associates the architect's achievement with the institution's cultural programme, it can be described as giving Las Palmas an exemplary cultural potential; with a work destined to heighten the visitor's awareness and to enrich his or her culture and pleasure by visual experience.

Patkau Architects

Testo di Antonella Mari
Fotografie di James Dow

Text by Antonella Mari
Photographs by James Dow

Biblioteca Newton, Surrey, Vancouver

Newton Library, Surrey, Vancouver

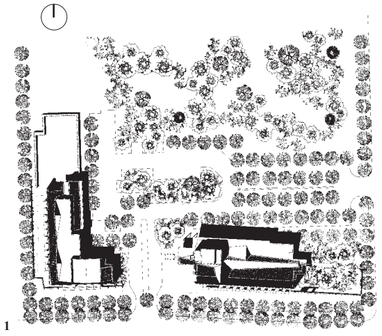
Progetto: Patkau Architects Inc.
Gruppo di progettazione: John Patkau, Patricia Patkau, Michael Cunningham, David Shone, Peter Suter
Strutture: C.Y. Loh Associates Ltd.
Ingegneria meccanica: D.W. Thomson Consultants Ltd.
Ingegneria elettrica: R.A. Duff & associates Inc.
Supervisione costi: B.T.Y. Group
Acustica: Brown Strachan Associates
Impresa di costruzioni: Farmer Construction Ltd.
Committente: Corporation of the District of Surrey

Project: Patkau Architects Inc.
Design team: John Patkau, Patricia Patkau, Michael Cunningham, David Shone, Peter Suter
Structural engineering: C.Y. Loh Associates Ltd.
Mechanical engineering: D.W. Thomson Consultants Ltd.
Electrical engineering: R.A. Duff & associates Inc.
Quantity Surveyors: B.T.Y. Group
Acoustics: Brown Strachan Associates
General contractor: Farmer Construction Ltd.
Client: Corporation of the District of Surrey

In un sobborgo di Vancouver e già al margine della foresta ecco uno spazio di risulta, un luogo informale. Gli elementi della costruzione e quelli dello spazio rispecchiano i cicli biologici ed ecologici. Uno strumento di comunicazione perfetto tra natura, luogo e convivenza sociale.

A suburb of Vancouver already in the shadow of the forest. An intermediate space, an informal place. The biological and ecological cycles are incorporated into the elements of construction and into the elements of the space. A perfect instrument of communication between nature, location and social life.

Gli spazi edificati di Newton – un'area a bassa densità abitativa nella periferia est di Vancouver – sono ritagliati all'ombra di una foresta secolare. Il sito prescelto per la biblioteca pubblica è anch'esso occupato da una macchia di ontani, cedri e abeti, che si ergono alti nel mezzo di quello che sembra essere il paradigma del sobborgo americano: ampie highway, shopping-mall, enormi aree di parcheggio e una piatta distesa di unità residenziali.
Dei sei acri di terra disponibili la Newton Library occupa un'area di poco meno di 1500 metri quadri lungo la strada che segna il limite sud del lotto, mentre l'angolo sud-ovest è occupato dall'annesso Newton Senior Center – un centro ricreativo per anziani che completa l'intervento progettuale e che della biblioteca riprende forme e materiali.
Il lavoro dei Patkau Architects si svolge nel senso di un rispetto primario per il luogo, tale che il gesto architettonico si esprime spesso come un atto primitivo di insediamento. Il luogo viene ascoltato, toccato, sentito, per rilevarvi gli effetti del sole e del vento e le tracce del tempo, sulle cui linee nuove tracce vengono segnate, in un processo di stratificazione in cui l'intervento umano s'inserisce come ulteriore livello di esistenza del contesto. Se gli schemi di molti lavori dei Patkau si caratterizzano per la trasformazione di luoghi impervi e rocciosi in siti privilegiati per l'insediamento, nella biblioteca costruita a Newton la scoperta del luogo e l'invenzione di nuove modalità di occupazione hanno portato non solo alla ridefinizione dell'idea stessa di edificio civico al volgere del secolo, ma anche alla riconsiderazione del tipo e della sua costruzione.
Come nel progetto per la Canadian Clay and Glass Gallery in Ontario i Patkau hanno trasformato un luogo per l'esibizione e la collezione in una sorta di fucina per l'arte, analogamente nel disegno della Newton Library la funzione istituzionale dell'edificio non ha impedito agli architetti di realizzare un luogo informale, che invita alla sosta e alla lettura, ma anche allo scambio e al passaggio di informazioni e di utenti. La collocazione dell'edificio rappresenta di per sé una premessa esplicita alle caratteristiche prevalenti del progetto: la permeabilità e la lateralità.
Più che ergersi con l'immagine monumentale di un edificio civico, la Newton Library preferisce adagiarsi con la leggerezza di un tetto sul lato del lotto più visibile dalla strada, come un rifugio aperto e accessibile che si protende verso l'esterno e dell'ambiente coglie una qualità essenziale: la luce, sulla quale si plasma. È il controllo della luce naturale che governa, infatti, l'intera composizione, dall'orientamento degli spazi al disegno delle sezioni, fino alla ricchezza espressiva delle soluzioni strutturali.
A partire da una pianta lineare – che si sviluppa per un solo profondo piano lungo un asse est-ovest – la biblioteca adotta una forma primaria quanto la sua modalità costruttiva. La scelta progettuale di distribuire lungo le facciate nord e sud i volumi chiusi degli uffici amministrativi, e di sistemare all'interno le zone di consultazione e di lettura, trova soluzione nella particolare inclinazione verso il centro delle falde di copertura, che conferisce alla sezione una maggiore altezza sui lati lunghi dell'edificio, consentendo alla luce di penetrare agevolmente fin nelle sue zone più interne. In questo modo, maggiore presenza è data alla biblioteca sul prospetto che costeggia la strada, mentre l'altezza inferiore stabilita in entrata – e mantenuta lungo l'intera lunghezza della pianta, quasi a segnare la principale spina di circolazione – rende l'ingresso intimo e accogliente, grazie anche alla sua collocazione sul lato ovest dell'edificio, in prossimità dell'accesso carrabile.
La compressione delle sezioni trasversali consente, inoltre, di distribuire gli impianti tecnologici negli spazi ricavati tra quelli che i Patkau hanno definito l'attico e la valle: rispettivamente, il grosso volume rivestito d'alluminio che incombe sull'entrata con la sua geometria irregolare, e le falde inclinate della sottostante copertura in legno. La sezione del volume tecnico si riduce in rapporto alla diminuzione del numero e della dimensione dei condotti, mentre le intersezioni variabili tra le falde danno origine a una inclinazione trasversale che convoglia le pendenze del tetto a ciascun capo dell'edificio. Qui l'acqua confluita in un grosso canale di metallo galvanizzato a sezione rettangolare sporgente oltre i limiti della copertura viene versata in vasche di raccolta e da lì, attraverso un letto di rocce naturali, fatta filtrare nella terra. Il corso dell'acqua piovana fa riferimento a un tema frequente nei lavori dei Patkau: il rispetto per l'equilibrio idro-geologico del luogo, per cui spesso l'edificio s'inserisce nell'ambiente senza interromperne i cicli biologici, anzi, prendendo parte a essi, come un organismo vivente che al sole e all'acqua imbrunisce e invecchia.
Sebbene le architetture dei Patkau si ispirino alle forme semplici della tradizione costruttiva locale, esse attuano una complessa distinzione gerarchica nel modo in cui sistemi e materiali sono utilizzati, attraverso una tecnica di accostamento, montaggio e sovrapposizione di elementi singoli e discreti.
Nel disegno della Newton Library, alla organizzazione semplice della struttura primaria – che riferendosi direttamente al sistema tradizionale sticks and stones, costituito da grosse travi in legno lamellare (glu–lam) su fondazioni di cemento, supporta e forma l'intero volume – si aggiungono ulteriori sistemi, formalmente più liberi, come differenti strati di pelle sullo scheletro dell'edificio.
Il senso di uno spazio elusivo – indefinito nel peso, nella dimensione e nella forma – delineato dalle forme distese della copertura che si protende tutt'intorno all'edificio e subito negato dal montaggio di elementi indipendenti – è confermato dalla relazione ambigua tra involucro esterno e interno. All'esterno, la struttura indipendente dei muri in cemento a vista o trattati a stucco incornicia gli arretramenti e gli aggetti degli spazi minori; il lato sud è disegnato in modo che la luce naturale, spesso troppo intensa, sia filtrata attraverso un muro perimetrale, geometricamente ritagliato in modo da schermare una serie di piccoli spazi per la lettura, racchiusi tra i setti di cemento su cui si innestano le travi della struttura principale. Il lato nord si caratterizza, invece, per il montaggio dei bassi volumi chiusi degli uffici e degli ambienti di lavoro privati, che si incastrano tra i montanti inclinati di una vetrata continua.
L' autonomia formale dell'involucro interno ha lo scopo pratico di riflettere e diffondere la luce naturale, di nascon-



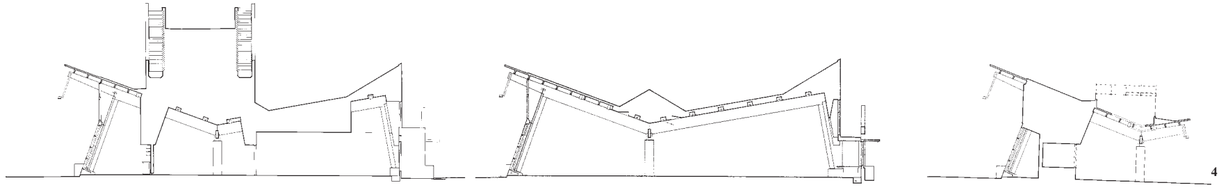
1

2

1 Planimetria generale. La biblioteca occupa l'angolo sud-est del lotto. A sinistra, l'edificio del Newton Senior Center, centro ricreativo per anziani disegnato dagli stessi progettisti.
2 Particolare del fronte nord con la tettoia che individua l'ingresso principale.
3 Veduta da sud-ovest. Per enfatizzare la natura pubblica della biblioteca e per riuscire a captare più luce naturale possibile l'altezza dei fronti nord e sud è stata sovradimensionata.
4 Sezioni trasversali.

***1** Site plan. The library occupies the south-east corner of the plot. Left, the Newton Senior Center, a recreational center for old people, designed by the same architects.*
***2** Detail of the north front with its cantilever identifying the main entrance.*
***3** View from south-west. To emphasize the public nature of the library and to catch as much natural light as possible, the height of the north and south fronts was exaggerated.*
***4** Cross-sections.*

3



4

1 sala multifunzionale
2 sala distribuzione
3 invio/ricevimento
4 locale custode
5 supervisore distribuzione
6 sala del personale
7 laboratorio per adulti
8 bibliotecario adulti
9 bibliotecario capo
10 bibliotecario bambini
11 laboratorio per bambini
12 sala per seminari

1 *multipurpose room*
2 *circulation workroom*
3 *shipping/receiving*
4 *janitor's room*
5 *circulation supervision*
6 *staff room*
7 *adults' library workroom*
8 *adults' librarian*
9 *chief librarian*
10 *children's librarian*
11 *children's library workroom*
12 *seminar room*

1

2

1 Pianta del piano terra.
2 Dettaglio dell'area d'ingresso. L'entrata è ricavata nel punto più basso di convergenza delle due falde del tetto, soluzione che le conferisce un carattere quasi intimo. La particolare sezione trasversale è mantenuta lungo tutto l'asse principale dell'edificio.
3 Veduta di dettaglio da est. La trasparenza cui è improntato l'edificio consente di stabilire una relazione più diretta tra le funzioni interne e l'ambiente circostante.

1 *Ground floor plan.*
2 *Detail of entry area, set in the lowest convergence point of the two roof pitches, thus creating an almost intimate character. The particular cross-section is maintained all along the main axis of the building.*
3 *Detailed view from east. The transparency that pervades the building establishes a more direct relation between its inner functions and its outer surroundings.*

dere gli impianti tecnici e di interrompere la ripetitività della griglia strutturale. Dove le caratteristiche di chiusura e di illuminazione non sono richieste, lo strato di rivestimento è eliminato in tutto il suo spessore e dalle inclinazioni e dalle distorsioni della pelle di gesso la struttura in legno sembra emergere rigida, per protendersi verso l'esterno, alla maniera di una tettoia.
La dialettica tra la duttilità dei pannelli di gesso e la struttura portante dà energia alla qualità tettonica della Newton Library che, nella sovrapposizione degli strati e nella ricchezza dei dettagli, cela e disvela, come in un gioco di sezioni, la consistenza materica e l'ottima fattura dell'edificio. Il collage di elementi formalmente e strutturalmente autonomi si risolve nell'uso di una palette di materiali diversi che acquistano carica espressiva proprio dall'accostamento, dal contrasto, dalle variazioni degli spessori e delle tessiture e dal disegno accurato dei giunti. Si tratta di materiali in buona parte ereditati dalle tecnologie costruttive locali, di cui si lasciano scoperte la natura, la consistenza e le qualità meccaniche attraverso un trattamento che mantiene la costruzione in bilico tra il finito e il non finito.

The built spaces at Newton *– a low-density residential area on the eastern outskirts of Vancouver – lie in the shadow of a centuries-old forest. The site chosen for the public library is likewise occupied by clumps of tall alders, cedars and fir-trees rising in the middle of what seems to be a paradigm of the American suburb, with broad highways, shopping malls, vast car parks and a flat stretch of houses. Of the six acres of land available, the Newton Library takes up just under 1500 square metres, along the road marking the south edge of the site; whilst in the south-west corner is the annexed Newton Senior Centre – a recreational facility for senior citizens, which completes the project and gets its forms and materials from the library.*
Works by Patkau Architects are guided by a primary respect for place, just as their architectural gesture is often expressed as a primitive act of settlement. They listen to, touch and feel the place, to survey the effects of sun and wind and the traces of time on it, then to mark out new traces on it, in a process of stratification into which human involvement is fitted as a further level of existing context. If the pattern of many of the Patkaus' works is characterized by the transformation of inaccessible and rocky places into pleasant places for living, in the library constructed at Newton the discovery of the place and the invention of new processes of occupation led, not only to a redefinition of the actual idea of a civic building at the turn of this century, but to the reconsideration of type and its construction.
Just as in the project for the Canadian Clay and Glass Gallery in Ontario the Patkaus turned a place of exhibition and collection into a kind of art smithy, so in the design of the Newton Library the building's institutional function did not prevent the architects from creating an informal place, an invitation to pause and read, but also a meeting-point and exchange of information. The position of the building in itself is an explicit introduction to the prevalent features of the project, which are its permeability and lateral state. The Newton Library does not so much stand in the monumental image of a civic building, but sits, rather, with the lightness of a rooftop on the site side most visible from the road. Like an open and accessible shelter, it leans outwards and seizes from its surroundings an essential quality: that of the light upon which it is shaped. It is the control of natural light, in fact, that governs the whole composition, from the orientation of its spaces to the design of its sections, through to the expressive richness of its structural ideas.
Starting from a linear plan – which develops through just one deep storey along an east-west axis – the library adopts a form that is as primary as the way it is built. The decision to distribute along the north and south fronts the closed volumes of the administrative offices, and to put the consultation and reading zones inside, is accomplished through the particular inclination of the roof pitches towards the center. A greater height is thus bestowed on the section on the long sides of the building, while letting light

3

1 L'area della reception.
2, 3 Due diverse zone di lettura. Pagina a fronte: l'area riservata alla consultazione delle riviste lungo la vetrata del fronte nord. A differenza della facciata rivolta a sud, conformata in modo tale da ridurre l'incidenza eccessiva della luce, a nord la vetrata continua lascia penetrare una diffusa luminosità.

1

2

3

comfortably into the innermost zones. In this way, the library asserts a stronger presence on the roadside elevation, whilst the lower height of the entrance – maintained in the whole length of the plan, almost as if to indicate the principal traffic spine – makes it intimate and welcoming. It is also helped in this respect by its being situated on the west side of the building, near the carriageway access. Compression of cross-sections has furthermore enabled the technological systems to be distributed in the spaces created between what the Patkaus have described as the attic and the valley: respectively, the large aluminium-clad volume hanging over the entrance with its irregular geometry, and the pitched slopes of the wooden roof beneath. The section of the technical volume is smaller in relation to the decreased number and size of the conduits, while the variable intersections between the pitches give rise to a transversal inclination conveying the roof slopes to each end of the building. Here the water flowing into a big galvanized metal, rectangular section, jutting beyond the edges of the roof, is poured into the collector baths and from there, through a bed of natural rock, filtered into the earth. The rainwater-course refers to a leitmotif of the Patkaus' work: their respect for the hydro-geological balance of places. Thus their buildings often fit into the scenery without interrupting its biological cycles, but indeed, actually taking part in them, like a living organism tanned and aged by sun and water. Although the Patkaus' works of architecture are inspired by the simple forms of local building traditions, they make a complex hierarchical distinction in the manner in which systems and materials are adopted, through a technique of juxtaposition, assembly and overlapping of single, discreet elements.
In the design of the Newton Library the plain organization of the primary structure, by its direct reference to the sticks-and-stones tradition of large lamellar wood beams (glu–lam) on concrete foundations, supports and forms the whole volume. To this are added further, formally freer systems, like different layers of skin on the building's skeleton. The feeling of elusive space – of indefinite weight, scale and shape – delineated by the relaxed forms of the roof stretching all around the building yet denied by the assembly of independent elements – is confirmed by the ambiguous relationship between the outer shell and the interior. On the outside, the independent structure of the bare or plastered concrete walls frames the recesses and overhangs of the smaller spaces. The south side is designed to filter the natural light, often too bright, through a perimeter wall geometrically cut to screen a series of small reading spaces. These are enclosed between concrete partitions onto which the main structural beams are grafted. The north side, on the other hand, is characterized by the low closed volumes of the offices and private work areas, which are enmeshed between the tilted uprights of a continuous glazing.
The formal autonomy of the inner shell serves the practical purpose of reflecting and diffusing natural light, hiding the technical systems, and interrupting the repetitiveness of the structural grid. Where the characteristics of closure and illumination are not required, the layer of cladding is eliminated in all its thickness. From the inclinations and distortions of the plaster skin the wooden frame seems to emerge stiffly and to stretch outwards in the manner of a cantilever. The dialectic between the ductility of the plaster panels and the bearing frame energises the tectonic quality of the Newton Library. In the overlapping strata and richness of its details, the building conceals and discloses, as in a play of sections, its textural consistency and excellent workmanship. The collage of formally and structurally autonomous elements uses a palette of diverse materials which acquire an expressive impact precisely from their matching and contrasts, variations of thickness and weaves, and from the careful designing of their seams. The materials are ordinary, to a large extent inherited from local construction technologies the nature, substance and mechanical qualities of which are left uncovered. In this way the construction remains poised, as it were, between the finished and the unfinished.

***1** The reception area.*
***2, 3** Two different reading zones. Facing page: the area reserved for consultation of magazines, along the glazed north front. Unlike the south front, which is designed to curb excessive light, on the north side the continuous glazing lets in a diffused brightness.*

Eichinger oder Knechtl

Testo di Dietmar Steiner
Fotografie di Ramak Fazel

Prototipo di negozio di orologi, Vienna

Progetto: Eok – Eichinger oder Knechtl
Collaboratori: Andi Breuss, Veronika Winkler, Alois Weitgasser, Doris Kutscher, Marie Rahm
Consulente lifestyle: Ruth Mittelberger-Kokhöfer
Strutture: Werkraum – Peter Bauer, Claudia Wondrak
Impianti: Grainer & Partner
Tecnologia materiali sintetici: Fa. Zeiler
Carpenteria metallica: Fa. Fill, Metallbau

Text by Dietmar Steiner
Photographs by Ramak Fazel

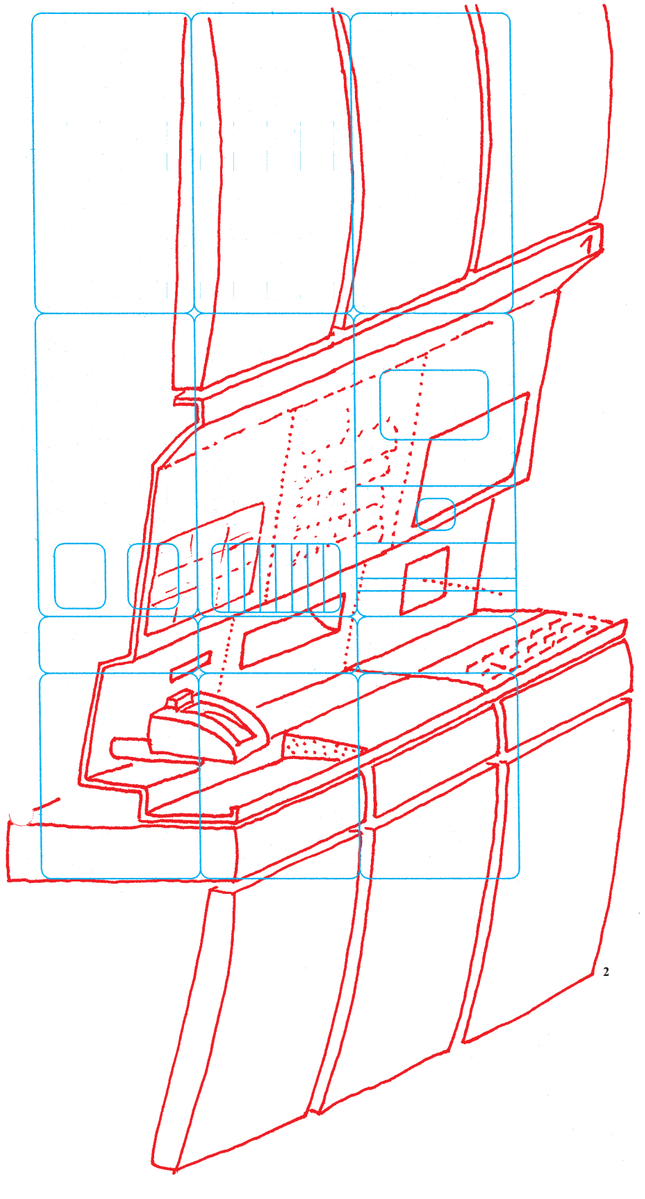
Prototype of watch-store, Vienna

Project: Eok – Eichinger oder Knechtl
Collaborators: Andi Breuss, Veronika Winkler, Alois Weitgasser, Doris Kutscher, Marie Rahm
Lifestyle consultant: Ruth Mittelberger-Kokhöfer
Structural engineering: Werkraum – Peter Bauer, Claudia Wondrak
Systems: Grainer & Partner
Synthetics technology: Fa. Zeiler
Metal carpentry: Fa. Fill, Metallbau

Il prototipo per una catena di negozi di "orologi da esposizione" rappresenta un'opera d'arte totale, che richiama le avanguardie. Un'astronave multimediale, un esperimento calcolato con materiali insoliti. Si tratta di un'esperienza spaziale completamente nuova che determina un modo sottilmente stimolante di fare acquisti.

The prototype of a planned chain of shops for "museum watches" is an avant-garde total work of art. A multi-media space-ship, a calculated experiment with extravagant materials. This creates a totally new spatial experience with a subtly stimulating sales experience.

1


2

1 L'ingresso dalla Kärntnerstrasse, strada centrale di Vienna. Direttamente connessa all'entrata, una scala conduce al livello inferiore dove si trova il locale di esposizione e vendita.
2 Schizzo di studio sovrapposto all'alzato del modulo che contiene la cassa e gli accessori per le operazioni di vendita.
3, 4 Dettagli del modulo della cassa.
5 Scorcio dello spazio nel piano interrato.

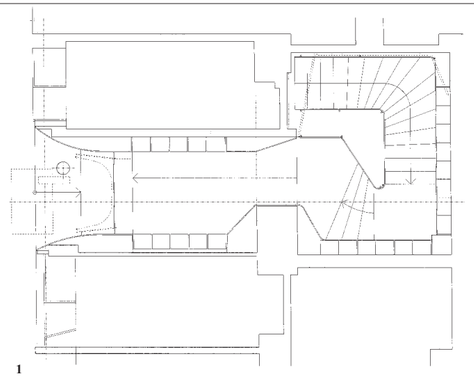
1 *The entrance from Kärntnerstrasse, Vienna's central street. Directly connected to the entrance, a staircase leads to the lower level, where the display and sales room is situated.*
2 *Study sketch superimposed on the elevation of the module containing the cash-desk and accessories for sales operations.*
3, 4 *Details of cash-desk module.*
5 *View of basement floor space.*

3

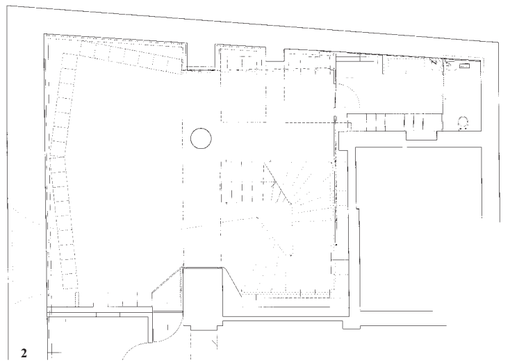
4

5

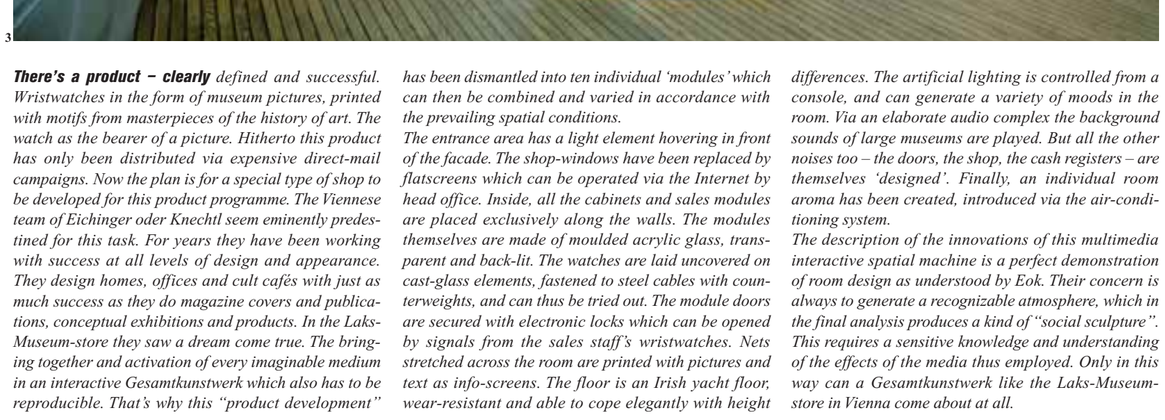
Un prodotto chiaramente riconoscibile e di successo. Orologi da polso esposti come quadri, decorati con particolari tratti da capolavori della storia dell'arte. Orologi che diventano veicoli di immagini e che fino a oggi venivano distribuiti attraverso dispendiose campagne di *direct mailing*. Recentemente si è pensato di sviluppare per questa serie di prodotti un genere speciale di shop, incarico per il quale il team viennese Eichinger oder Knechtl sembrava straordinariamente predestinato. Da vari anni, infatti, questo studio opera con successo a tutti i livelli nel campo del design e dell'allestimento; con pari successo si è inoltre occupato dell'arredamento di appartamenti, uffici e locali di culto così come del design di copertine per riviste e libri, esposizioni concettuali, prodotti e scenografie di film.
Nel Laks-Museum-store gli Eok hanno potuto realizzare uno dei loro sogni: impiegare tutti i media disponibili in un'opera d'arte totale interattiva, che potesse essere riprodotta in serie. Perciò il 'prodotto' è stato scomposto in dieci "elementi costruttivi", che possono venire combinati in vari modi a seconda delle specifiche configurazioni spaziali. La zona d'ingresso è caratterizzata da un corpo illuminante sospeso in facciata, mentre le vetrine sono sostituite da schermi piatti che vengono continuamente aggiornati via Internet dalla casa madre. All'interno del negozio tutte le vetrine e i moduli espositivi sono fissati a parete: questi ultimi sono in vetro acrilico sagomato, trasparente e retroilluminato. Gli orologi, disposti su elementi di vetro soffiato fissati a cavi d'acciaio provvisti di contrappeso, sono liberamente accessibili in maniera da poter essere provati, mentre le ante dei moduli sono protette da serrature elettroniche azionate tramite segnali emessi dagli orologi personali dei venditori. Nello spazio di vendita vi sono inoltre delle reti tese su cui sono serigrafati schermi informativi completi di testi e immagini. La pavimentazione è quella tipica degli yacht irlandesi, resistente all'usura e in grado di superare con eleganza ogni dislivello. All'illuminazione artificiale provvede un tavolo di mixaggio che consente di creare atmosfere sempre differenti; un complesso impianto acustico trasmette invece rumori di fondo registrati in alcuni grandi musei, mentre tutti gli altri suoni – porte, cassetti, casse – sono stati oggetto di un *sound design* specifico. Infine è stato creato un profumo caratteristico per il negozio, che viene diffuso attraverso l'impianto di condizionamento.
La descrizione particolareggiata delle innovazioni di questo sistema spaziale multimediale e interattivo indica la complessità del progetto. È fondamentale creare ogni volta un'atmosfera riconoscibile, una sensazione piacevole, che in ultima analisi si traduce in qualcosa di simile a una "plastica sociale". A questo scopo sono necessarie una conoscenza e una padronanza elevatissime degli effetti prodotti dai media impiegati, solamente grazie alle quali è stato possibile produrre un'opera d'arte totale di avanguardia come il Laks-Museum-store di Vienna.



1

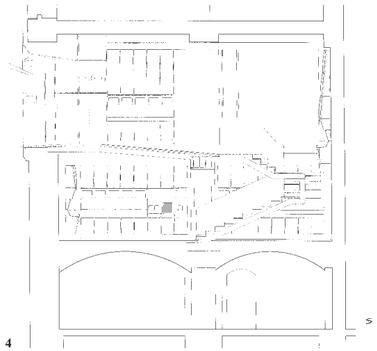


2



3

Domus 805 Giugno *June* '98

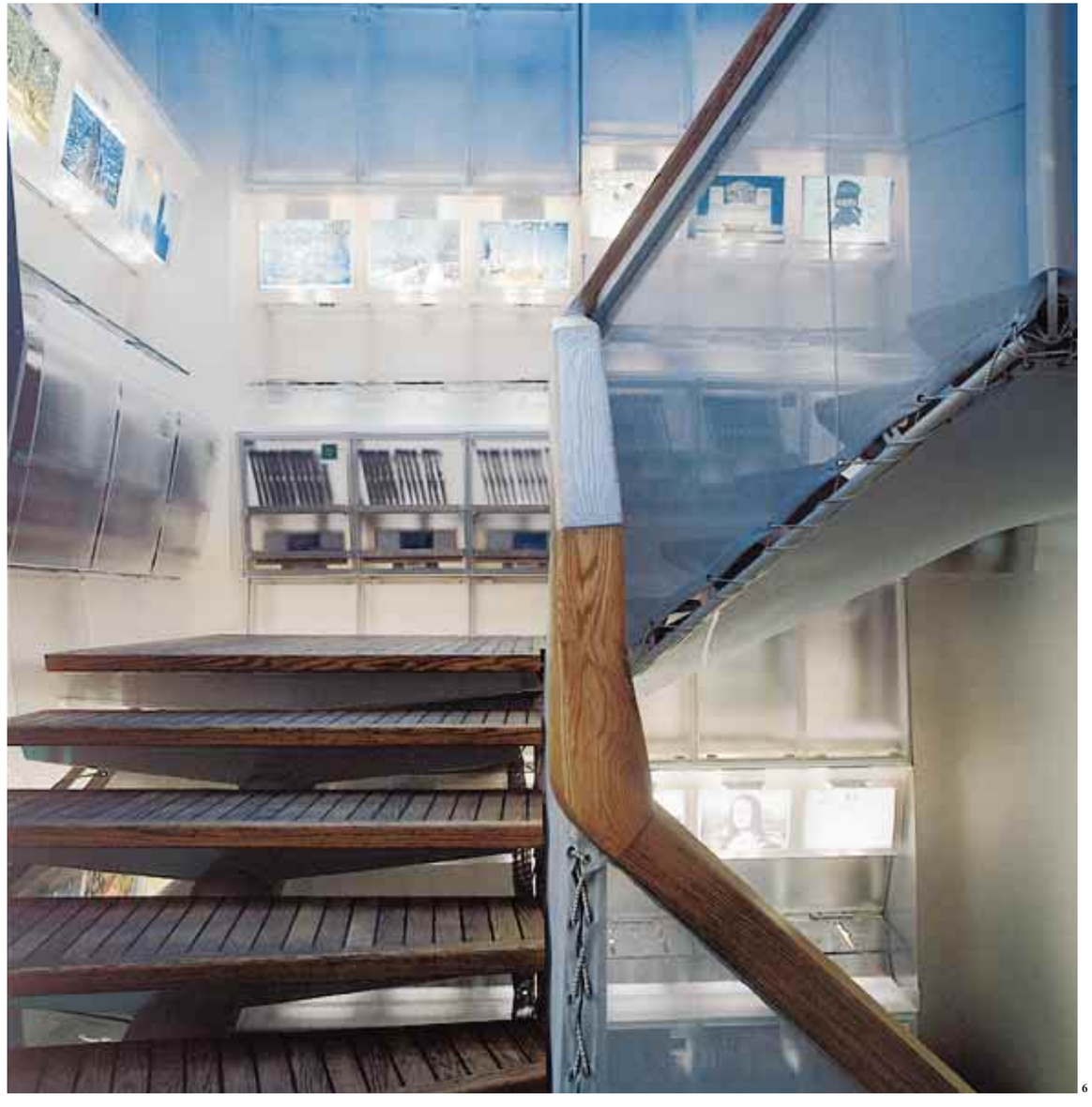


4

1, 2 Piante del piano terra e del piano interrato.
3 Veduta generale del locale di vendita con la grande colonna centrale e l'arrivo della scala. Lungo le pareti sono disposti gli elementi modulari in vetro acrilico, trasparenti e illuminati dall'interno. Una fascia di schermi proietta le immagini delle opere d'arte riprodotte sugli orologi. Il soffitto è rivestito in cuoio bianco, mentre il pavimento è in legno per imbarcazioni.
4 Sezione trasversale.
5, 6 Particolari della scala che per la sua trasparenza non interrompe la continuità dello spazio.

1, 2 *Ground and basement floor plans.*
3 *General view of the sales room with the large central column and stair landing point. Set along the walls are the modular elements in acrylic glass which are transparent and lit from inside. A beam of screens projects the images of the artworks reproduced on the watches. The ceiling is faced in white leather, the floor is in boat-wood.*
4 *Cross-section.*
5, 6 *Details of the stairs which, being transparent, do not interrupt the continuity of the space.*

5



6

There's a product – clearly *defined and successful. Wristwatches in the form of museum pictures, printed with motifs from masterpieces of the history of art. The watch as the bearer of a picture. Hitherto this product has only been distributed via expensive direct-mail campaigns. Now the plan is for a special type of shop to be developed for this product programme. The Viennese team of Eichinger oder Knechtl seem eminently predestined for this task. For years they have been working with success at all levels of design and appearance. They design homes, offices and cult cafés with just as much success as they do magazine covers and publications, conceptual exhibitions and products. In the Laks-Museum-store they saw a dream come true. The bringing together and activation of every imaginable medium in an interactive Gesamtkunstwerk which also has to be reproducible. That's why this "product development" has been dismantled into ten individual 'modules' which can then be combined and varied in accordance with the prevailing spatial conditions.*

The entrance area has a light element hovering in front of the facade. The shop-windows have been replaced by flatscreens which can be operated via the Internet by head office. Inside, all the cabinets and sales modules are placed exclusively along the walls. The modules themselves are made of moulded acrylic glass, transparent and back-lit. The watches are laid uncovered on cast-glass elements, fastened to steel cables with counterweights, and can thus be tried out. The module doors are secured with electronic locks which can be opened by signals from the sales staff's wristwatches. Nets stretched across the room are printed with pictures and text as info-screens. The floor is an Irish yacht floor, wear-resistant and able to cope elegantly with height differences. The artificial lighting is controlled from a console, and can generate a variety of moods in the room. Via an elaborate audio complex the background sounds of large museums are played. But all the other noises too – the doors, the shop, the cash registers – are themselves 'designed'. Finally, an individual room aroma has been created, introduced via the air-conditioning system.

The description of the innovations of this multimedia interactive spatial machine is a perfect demonstration of room design as understood by Eok. Their concern is always to generate a recognizable atmosphere, which in the final analysis produces a kind of "social sculpture". This requires a sensitive knowledge and understanding of the effects of the media thus employed. Only in this way can a Gesamtkunstwerk like the Laks-Museum-store in Vienna come about at all.

Paolo Deganello

Testo di Paolo Deganello
Fotografie di Gabriele Basilico.

Negozio-galleria arts déco

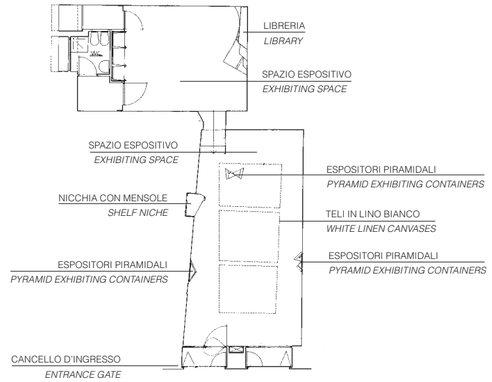
Collaboratori: Alberto Colzani e Maurizio Patelli,
Romano Miani, Marco Musacchio,
Emanuele Pescantini.

Text by Paolo Deganello
Photographs by Gabriele Basilico.

Arts déco gallery and store

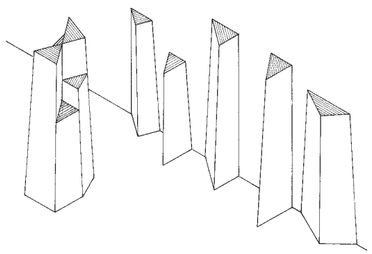
Collaborators: Alberto Colzani e Maurizio Patelli,
Romano Miani, Marco Musacchio,
Emanuele Pescantini.

Il disegno della piccola facciata del negozio come strumento di comunicazione
The design of the shop's small façade as a medium of communication.



O riempiamo i centri storici di insegne sempre più grandi e sempre più spettacolari, o troviamo un disegno dell'architettura che le renda superflue, perché capace di comunicare, in maniera discreta, la presenza di quel negozio in quel contesto urbano. Verona non è né Tokyo né New Orleans. Su un quadrato di 24x24 cm, che è il logotipo del negozio, convergono prospetticamente le linee orizzontali dei cancelli. Ho cercato di usare il disegno della piccola facciata del negozio come strumento di comunicazione.
Sui due lati del pilastro centrale, cioè "dentro la facciata", sono riportate due scritte che informano sui prodotti venduti, ben visibili per chi viene o va in Piazza delle Erbe, il salotto buono di Verona. Sono realizzate con caratteri in alluminio, verniciati, staccati dalla parete dieci centimetri, per essere incorniciati dalle maglie del disegno prospettico dei cancelli aperti.

Either we fill historic *centers with ever larger and more spectacular signs, or we find an architectural design which will make them superfluous by its capacity to discreetly communicate the presence of that shop in that particular urban context. Verona is not Tokyo or New Orleans. Converging in perspective onto a 24x24 cm square which is the logotype of the shop are the horizontal lines of the gates. I have tried to use the design of the shop's small facade as a medium of communication.*
Reproduced on either side of the central pilaster, "inside the facade", are two writings with information on the products sold, clearly visible to people coming in or out of Verona's fashionable "Piazza delle Erbe". They are made with characters in painted aluminium detached from the wall by ten centimetres, to be framed by the meshed perspective pattern of the open gates.



Nell'interno ho privilegiato l'intervento sull'involucro disegnandolo con il colore e il controsoffitto in lino, nel tentativo di accentuare il vuoto. Ho affidato agli oggetti in vendita il compito di allestire in modi sempre diversi il vuoto dell'involucro.
Le pareti sono verniciate con un bianco avorio su cui viene sovrapposta una spugnatura gialla chiara che dà una luminosità ed è leggermente ambrata all'interno. La spugnatura serve anche a mimetizzare la stuccatura dei molti fori necessari per ancorare alle pareti le pesanti applique dell'Art Déco.
Il vecchio soffitto si intravede nascosto da teli in lino bianco tesi, che galleggiano sospesi con una forma che si contrappone prospetticamente al disegno dell'involucro dato dalle due pareti laterali. Il bianco del lino nasconde i proiettori, definisce sul soffitto i percorsi, funziona da fondale per i lampadari Art Déco. I fori rinforzati con anelli in alluminio danno disegno ai teli e permettono la fuoriuscita dei cavi elettrici e degli elementi di sospensione dei lampadari. Sopra i tre teli, tre tubi fluorescenti danno l'illuminazione diffusa e notturna.
I mobili necessari non potevano confondersi con i mobili Déco esposti, e sono stati quindi progettati come incrostazioni dell'involucro.
Il mobile libreria con il piano per fare i pacchi fuoriesce dalla parete trascinandosi dietro il suo colore. L'uguale colore lo lega alla parete fino a farlo sentire parte di essa. Il piano necessariamente proiettato verso il vuoto della stanza si stacca dal mobile per forma, materiale e colore, rimanendo comunque fortemente ancorato all'involucro.
Analogamente i piani di una nicchia preesistente, rivestiti in un laminato Diafos di Abet Print, disegnato da una bianca trina, si proiettano nella stanza per concludersi con una calotta in continuità col piano.
Quest'ultima scherma una alogena orientabile che illumina frontalmente gli oggetti esposti sui ripiani, e rimanda formalmente, col suo fascio di luce, i ripiani dentro la nicchia.
Gli unici espositori progettati che sorreggono vasi e sculture, sono un fascio di piramidi, tra loro componibili, colorate come le pareti, che a queste si adagiano segnando e sembrando una deformazione della loro superficie, ma che da queste possono anche staccarsi per comporsi come frammento di parete o una incrostazione staccatasi dal muro.
All'esterno, i montanti dei cancelli presentano una sezione triangolare, con i due lati in vista diversamente finiti, uno verniciato di verde l'altro in acciaio spazzolato. La diversa luminosità dell'acciaio guida lo sguardo verso il centro accentuando l'effetto prospettico.

I have given preference *to the work on the shell of the interior, by designing it with the colour and false ceiling in linen, in an attempt to accentuate the empty space. I have entrusted the objects on sale with the task of setting up the emptiness of the outer shell in constantly different ways.*
The walls are painted an ivory white on which is superimposed a pale yellow sponging which gives a slightly ambered luminosity to the interior. The sponging also serves to camouflage the plastering of the numerous holes necessary to anchor the heavy Art Déco lamps to the walls.
The old ceiling can be glimpsed hidden by tensed white linen canvases. Floating in the air, their shape contrasts in perspective to the design of the outer container created by the two lateral walls. The whiteness of the linen hides the projectors, defines the ceiling paths and acts as a backdrop to the Art Déco chandeliers. The holes reinforced with aluminium rings lend a pattern to the canvases and afford an outlet for the electric wires and suspension elements of the chandeliers. Above the three canvases, three fluorescent tubes emit a diffused and nocturnal lighting.
The necessary furniture could not be confused with the Déco furniture on display, and was therefore designed as encrustations on the outer shell.
The bookcase furniture with its packaging top emerges from the wall and brings its colour with it. The equal colour binds it the wall to the extent of making it seem a part of it. The top necessarily projected towards the void of the room stands out from the furniture by its form, material and colour, whilst remaining sharply anchored to the outer shell.
Similarly, the tops of a pre-existent niche, clad in an Abet Print Diafos laminate with a white lace design, are projected into the room to conclude with a cap that continues the top. This screens an adjustable halogen which frontally illuminates the items displayed on the shelves and, with its beam of light, formally directs the shelves back into the niche.
The only display stands designed, for vases and sculptures, are a bundle of modular pyramids coloured like the walls, which rest on them by marking and seemingly deforming their surfaces. But they can in reality be detached from the walls and composed as a fragment of wall or as an encrustation separated from the wall.
Outside, the gate uprights are triangular-sectioned, with the two visible sides finished in different ways, one painted green and the other in brushed steel. The different brightness of the steel leads the eye towards the centre and heightens the perspective effect.

I mobili necessari non potevano confondersi con i mobili Déco esposti, e sono stati quindi progettati come incrostazioni dell'involucro. *The necessary furniture could not be confused with the Déco furniture on display, and was therefore designed as encrustations on the outer shell.*

Testo di *Text by* Juli Capella

Ingo Maurer **“La luce migliore nasce dal cuore”** ***“The best light comes from the heart”***

Ha cambiato la luce nel design contemporaneo. Ha sedotto con le sue creature e le sue invenzioni. Ha mescolato la tecnica più sofisticata con le forme più sensuali. La luce che preferisce, però, rimane sempre quella che emana dallo spirito umano.

He has changed the light of contemporary design. He has seduced with his creations and inventions. He has married the most sophisticated technology to the most sensual forms. His favourite light, however, is still the light emitted by the human spirit.

Sembra un vilain da film, ma è uno zuccherino. Qualche anno fa diede inizio a una rivoluzione tutta speciale nel mondo dell’illuminazione, che si è affermata a livello mondiale con il sistema Ya Ya Ho. Meglio di chiunque altro ha saputo addomesticare le fonti di luce e dare umanità alle lampade. E per di più ha inventato un gioco di sorprese fondato sulla complicità dell’utente, che da spettatore si trasforma in attore. Ha ricevuto elogi, premi e denaro, ed è stato acclamato “poeta della luce”, anche se detesta la definizione. Perché? Cerchiamo di capirlo e anche di scoprire alcuni fatti oscuri del personaggio che sta dietro tanta, tanta luce.

Ingo, si comincia male: tu sei il poeta della luce?
“Santo cielo, sì, è un’invenzione dei giornalisti francesi. Quando lavoro con la luce non penso alla poesia. Se qualcuno ce la mette o traduce la luce in poesia sono affari suoi. Ma quel che proprio non mi va giù è mettermi ad analizzare il mio lavoro: andrà a finire che un bel giorno me ne starò in piedi accanto a me stesso e mi osserverò lavorare; e sarà una gran brutta cosa perché a me piacciono le gioie, magari anche i dolori, così come arrivano, non mi piace ripetermi nel mio lavoro. Quello di cui sono proprio contento, di cui sono più orgoglioso, è che non continuo a ripetere sempre la stessa cosa”.

E se ti dico che sei il “seduttore della luce”, ti piace di più?
“Penso che la seduzione sia una grande arte. Se ‘seduzione’ significa che nella mia luce si sta bene, allora sono lusingato di essere un seduttore, ma non di quella seduzione che si fa strada di soppiatto. Per acquistare le mie lampade si deve essere convinti, la luce deve colpire al cuore e da nessun’altra parte”.

Come nasce in te l’amore per la luce?
“Ho tanti ricordi d’infanzia legati alla luce perché sono cresciuto su un’isola, e intorno c’era tantissima luce. Ricordo benissimo il gioco dei riflessi di luce sul muro, sul mare, sotto gli alberi. Quando c’è vento è una festa, la luce e il vento insieme sono fantastici. E ho tantissime impressioni di questo genere. Ovviamente quando ho cominciato era l’epoca del pop. Era uno scherzo e... Ma per essere onesto fino in fondo, allora mi ero innamorato della forma della lampadina, per me ancor oggi una delle più interessanti fonti di luce che ci siano, solo due fili che escono e una lampadina nuda: è ancora la poesia migliore. E, naturalmente, seguendo i ricordi, forse c’era una lampada così nel bagno della mia casa paterna”.

E come si arriva dalla grafica alla luce? Com’è arrivato il raggio dell’ispirazione?
“Avevo pochissima fiducia in me stesso, e quando mi sono trovato di fronte a un pezzo grosso quasi me la facevo sotto, sul serio. All’inizio ho cominciato a disegnare una lampada, con la speranza di mantenere meglio la mia famiglia e di accettare meno compromessi con i miei clienti di arte commerciale. Così ho cominciato a disegnare lampade. Ad alcuni sono piaciute e ne hanno ordinati pochi pezzi. Bene, pensavo che questo potesse essere un piacevole ‘lavoro collaterale’. Volevo essere libero. Oggi la mia libertà è fatta di 50-60 persone che lavorano con me... e dell’essere responsabile di tutto e di niente. Non vogliamo diventare ‘più grandi’ se non tra qualche anno”.

Ma è una schiavitù!
“È la mia libertà e anche la mia prigione. La gioia di stare in questo tipo di libera prigione: posso uscire, posso vedere molta gente, ho la mia libertà spirituale, faccio quel che mi pare e mi assumo sempre i rischi che mi toccano, che è molto importante in ogni aspetto della vita perché è un modo di arrivare a conoscere sé stessi e gli altri. Ci sto benissimo, nella mia schiavitù”.

Non è un elemento di schizofrenia, per la tua vita, questo essere designer e contemporaneamente anche un imprenditore che deve far soldi?
“Credo che la mia schizofrenia stia da qualche altra parte, ma dove sia non te lo dico. Forse è come nelle vecchie fabbriche del secolo scorso: progettista e produttore erano tutt’uno; forse sono un tipo all’antica”.

Ma tu ti senti più imprenditore o più designer?
“Non lo so. Certamente progettare significa realizzare le mie idee, e ne ho una quantità, è la mia passione, è ciò che voglio. Ma ho una fabbrica e un sacco di gente che lavora con me da tantissimi anni, e quindi ho una responsabilità, non posso scappare”.

Perché parli sempre tanto bene di chi lavora con te, li ringrazi sempre?
“Perché il lavoro che faccio, come per altri designer, non posso farlo da solo”.

Altri lo fanno da soli, come Starck o Castiglioni.
“Certamente progettano da soli, ma il nostro caso è un po’ diverso, perché io lavoro con i tecnici. Quando arrivo nel gruppo di lavoro con un’idea, dico: ‘Guardate, vorrei fare questa lampada e ho in mente una cosa così e così’; faccio un piccolo schizzo e poi studiamo il modo di tradurlo. Allora si parte e mi manca il tempo, prendo una o due persone del gruppo e dico loro: ‘Va bene, è qui che voglio arrivare’; poi le lascio libere per un po’ e vedo se vanno in una direzione che non mi piace, ma per un po’ le lascio libere, per due motivi: si impegnano molto di più per arrivare al prodotto, ma c’è anche la possibilità di essere più aperti”.

Pagina accanto: Ingo Maurer attaccato da «Birds, Birds, Birds», il lampadario con 24 lampadine a basso voltaggio e ali in piuma d’oca progettato nel 1992 (foto Markus Tollhopf).

Facing page: Ingo Maurer attacked by «Birds, Birds, Birds», the chandelier with 24 low voltage bulbs and goose-feather wings, designed in 1992 (photo Markus Tollhopf).

Domus 805 Giugno *June* '98

“Per acquistare le mie lampade si deve essere convinti, la luce deve colpire al cuore e da nessun’altra parte.
To buy my lamps a person should be convinced; the light should hit his heart and nowhere else.”

Parliamo del lavoro, parliamo della tua vita o sono la stessa cosa?
“Il mio lavoro è la mia vita, sono completamente assorbito dal mio lavoro”.

È una bella cosa?
“È troppo. Qui sta la schizofrenia. Mi piacerebbe fare due cose diverse, vorrei andarmene, passare un sacco di tempo nel deserto; lo faccio, molto spesso lo faccio. Potrei raccontarti di un’esperienza di tre settimane fa, nel deserto egiziano, che ha una luce fantastica...”.

Citami una lampada migliore del sole e della luna.
“Una persona con tanta luce nel cuore, ecco la lampada migliore; e si vedono i raggi di luce che emette”.

Come sarà la luce tra mille anni, la luce del futuro, come la immagini?
“Come faccio a dirlo? Posso dire soltanto che spero che la luce ci sia. Spero che la luce sia molto più tenera, più dolce con la gente, più gentile, eppure al tempo stesso sia una luce forte. E spero che nelle città ci sia meno inquinamento luminoso, che tutti noi – me compreso – si diventi più coscienti della luce che ci circonda”.

Tu sai bene che cos’è la luce; ma che cos’è il buio?
“Dipende da come si vive il buio. A me, per esempio, il buio piace molto. Certe volte mi circonda come una coperta rassicurante e certe volte mi fa anche sentire un po’ a disagio, ma per lo più la sensazione che provo al buio è quella di essere avvolto in una bella coperta”.

Ti senti parte della famiglia dei grandi designer di fine secolo?
“Non ci ho mai pensato. Per molto tempo mi sono sentito un outsider. Non so chi ha scritto: ‘Maurer fa parte del gruppo e contemporaneamente ne sta fuori’. Vivo benissimo, in questa situazione. Certe volte non mi sento proprio parte del mondo dei grandi nomi del design, e non mi preoccupa granché, ma dieci anni fa mi preoccupava. Molti nel mondo del design mi sono amici, e io so di aver suscitato l’ammirazione di molti, che si sorprendono sempre di ciò che faccio. Tento di far qualcosa, mi pare, quel che sento e quel che riesco a fare, ecco tutto; ma proprio parte del mondo del design, no, non mi sento. Devo anche dire che sotto diversi aspetti questo mondo del design mi annoia. Il mondo del design, in gran parte, vuol dire: ‘Sei più di quel che sei in realtà’, e io penso che sia uno dei punti deboli del design questa finta gran vita, queste finzioni. E quando guardi il retro di qualcosa scopri che non è ben fatta. Crea troppe illusioni”.

Ogni anno presenti il tuo lavoro insieme a Ron Arad. Perché?
“C’ è voluto un po’ prima che diventassimo amici. Quando ho conosciuto Ron ho notato che era più vero e più forte di molti altri e gli ho detto: ‘Perché non ti metti per conto tuo?’, e lui dopo un paio d’anni lo ha fatto. Abbiamo cominciato a fare delle cose insieme e allora ci siamo detti: ‘Va bene, facciamolo insieme’. Molti pensano che ci sia della rivalità tra noi due, ma la ragione vera è che io e Ron siamo persone corrette, ed è questa stima sul piano umano che ci ha avvicinato, lentamente, ma in modo positivo”.

«Hearts Attack!», un lampadario d’emozione con 48 cuori orientabili a piacere realizzati in materiale sintetico e specchi, ognuno con una lampadina da 12 volt integrata. Il diametro può variare da 200 a 220 cm, l’altezza da 150 a 180 circa, in base alla forma che viene data ai rami. È un progetto del 1997 (foto di Tom Vack).

«Hearts Attack!», a chandelier of emotion, with 48 hearts that can be adjusted as desired. Made of synthetics and mirrors, they each have an integrated 12 V bulb. The diameter can vary from 200 to 220 cm, the height from approx. 150 to 180, on the basis of the form given to the branches. This design was done in 1997 (photo by Tom Vack).

“Spero che la luce sia molto più tenera, più dolce con la gente, più gentile, eppure al tempo stesso sia una luce forte che non dà fastidio agli occhi.
I hope light will be more tender, softer with people, more gentle, yet bright at the same time make a bright light which does not hit the eyes.”

E non siete in concorrenza!
“Non lo so, è una domanda molto interessante”.

Non ti fa ombra?
“Certo che mi fa ombra, è molto forte, ma di un’altra forza. Quest’anno, però, credo che la mia forza venga molto più da dentro”.

Multiculturalità e ibridazioni culturali

Che ne pensi della situazione attuale del design?
“Ti dirò: non faccio molta attenzione al disegno industriale. Do un’occhiata qua e là, leggo certe riviste, ma non vedo molte pubblicazioni, devo ammetterlo. Sono molto occupato, lavoro tantissimo.”

Ma che impressione ne hai? Siamo in epoca minimalista? Siamo al post-postmodernismo?
“Siamo in un grande casino! Mi pare che sia una situazione decisamente divertente, non ci sono regole. Mi piace l’atmosfera multiculturale, la sensazione dell’ibridazione delle culture. La mia prossima opera sarà multiculturale, e l’idea mi piace molto”.

Che cosa avresti fatto se non fossi stato un designer?
“Mi sarebbe piaciuto diventare architetto. Mi sarebbe piaciuto lavorare in teatro, trasformare qualcosa di estremamente normale in una specie di illusione. Uno dei miei sogni, da bambino, era di diventare acrobata”.

Sempre sorridente e di buon umore. Sembri felice.
“Sì, sto proprio bene. Molto spesso sono teso. Non sono nervoso, ma sono teso”.

Non sei ansioso?
“Be’, non mi fermo mai. Non riesco a starmene seduto per molto tempo. Devo far qualcosa. La mente deve correre. Tranne quando sono nel deserto. Allora mi svuoto, sul serio, dormo nel deserto, da solo, e mi svuoto; ed è il momento di maggior prossimità con me stesso”.

C’è una componente religiosa, in questi momenti passati nel deserto? Sei una persona religiosa?
“Bisogna stare molto attenti alla parola ‘religioso’. Credo di esserlo, non nel senso comune della parola. Per me Dio è una parola abbastanza vuota. Io credo in una grande forza. La si può chiamare Dio, Allah, o come si vuole, ma io mi sento proprio fortunato di essere al mondo e mi sento grato per il fatto che il mondo è tanto meraviglioso e spettacolare, così ricco

che attraverso la mia nascita e quella di molti altri siamo obbligati a riconoscere questa ricchezza che è stata creata tutta da un'entità sola, tutta questa energia; e a sentirne la responsabilità. Mio padre era di fede buddhista e i miei fratelli maggiori dovettero seguire i suoi insegnamenti, mentre io ero troppo piccolo. Ma per conto mio mi sono preso dei libri sul buddhismo e ho iniziato a vedere com'era fatto e a scoprire mio padre, perché morì quando ero bambino".

Al mondo ci sono cose bellissime, ma anche cose molto cattive, opera dell'uomo. Hai interessi sociali?
"Certo, sento di avere degli obblighi. Tu dici di tutte le cose brutali che capitano nella vita e ci sconvolgono tutti. Alla mia età sono arrivato ad accettare che ciò fa parte della vita e fa parte di noi, esseri umani pieni di bellezza; sta dentro di noi. Ho sempre creduto che un giorno non ci sarebbero più state guerre ma gli ultimi dieci-quindici anni hanno dimostrato che le cose continueranno ancora così a lungo. È una grande delusione e se ci penso mi sento depresso".

Dove sta il potere del design?

Ti interessi di politica?
"Una volta ero più impegnato a sinistra in politica, ma ho tanto da fare con la mia azienda che ho smesso completamente".

Vuol dire che sei diventato di destra!
"Di destra? Ma sei matto? Credi che voterò per Kohl? No, non sono contento che abbiano vinto loro. Proprio no. È stata una grande delusione. Ho vissuto il '68, provenivo da un ambiente molto moderato e i miei amici venivano da ambienti abbastanza benestanti, erano tutti studenti, potevano permettersi di studiare e fare tutto quel che mi sarebbe piaciuto fare da giovane, e loro salutavano col pugno chiuso eccetera, ma degli operai non gliene importava nulla. Io ero un imprenditore, avevo cinque dipendenti ed ero lo sfruttatore. Oggi questi amici sono diventati molto conservatori e molto di destra, e mi fa impressione".

La vita porta a diventare più conservatori?
"No. Se mi accorgessi di cominciare a diventare conservatore, saprei di cominciare a morire. È una cosa che mi sconvolge nei giovani: tra loro moltissimi sono conservatori."

Perché? È colpa della vostra generazione?
"Sai, i tempi si sono fatti molto più incerti. Quando ho cominciato io, eravamo alla fine degli anni '60, all'inizio degli anni '70. La gente credeva che fosse importante andare sulla Luna. Poi la tensione calò e la vita divenne un po' più difficile. Così, in tempi di incertezza, noto che la gente si fa regolarmente più conservatrice. Oggi come oggi ci sono una destra e una sinistra e così via, ma non è la stessa cosa degli anni '60, quando credevamo davvero che il mondo dovesse cambiare. Credo che in quegli anni ci fosse un'energia che è ancora nascosta, e c'è da sperare che ritorni in superficie e ricompaia sotto forma migliore, perché fu un periodo in cui accaddero tante cose nel campo del design, che non è mai stato sfruttato abbastanza".

Anche il mondo del design è conservatore?
"Sì, con qualche eccezione. Guarda, be' non voglio fare nomi ma... Tutti quei divani ben progettati e quelle sedie così minimaliste che vengono dall'Inghilterra, per esempio: voglio dire, sono molto colti, belli, ma dov'è la forza, dov'è la gioia di vivere, dove sono?".

Qual è il potere del design sul pubblico?
"Può dare comfort, gioia, benessere, contatti sociali - pensa ai cosiddetti 'iniziatori sociali' – prestigio, ecc... ma può anche disgustare l'intelligenza".

> "Se mi accorgessi di cominciare a diventare conservatore, saprei di cominciare a morire.
> *When I start to recognize that I've become conservative, then I know I start to die.*"

Dall'ultima collezione di lampade «The MaMoNouchies», la serie «The Tribe». Si basa su un nuovo metodo di lavorazione della carta studiato da Dagmar Mombach con Ingo Maurer e il suo team che si ispira a una tradizionale tecnica giapponese della lavorazione tessile (foto di Tom Vack).

From the latest collection of lamps, «The MaMoNouchies», in «The Tribe» series. It is based on a new method of paper milling. Developed by Dagmar Mombach with Ingo Maurer and his team, it is inspired by a traditional Japanese textile processing technique (photo by Tom Vack).

Parliamo un po' del carattere. Pensi che il carattere influisca sul modo di progettare?
"Ci piace una cosa e ne facciamo un'altra, l'ho notato parecchie volte. Per un certo periodo ho preso il posto di Richard Sapper all'Accademia di Stoccarda, avevo quegli studenti e molto spesso trovavo che quel che progettavano non corrispondeva alla loro personalità. Così una delle cose che feci fu di chieder loro un biglietto da visita professionale, ma un biglietto da visita in due modi: uno doveva essere qualcosa di consueto, quello che chiamo 'design design', il genere di design ben congegnato, rilisciato, senza profumo. E l'altro un biglietto molto personale in cui dicessero: 'Ecco, questo sono davvero io', una forma di espressione. Ho notato che c'erano davvero due facce".

Quindi tu pensi che il carattere non determini lo stile degli oggetti.
"Be', se guardi Mariscal, certo... Voglio dire, questa è una parte. Magari la gente dirà lo stesso di me: 'Oh, com'è Ingo Maurer!', qual che sia il mio carattere. No, guarda il mio amico Ron, è lui. Insomma, per risponderti: certuni sono forti e hanno lo stesso carattere, certi altri sono più deboli e fanno qualcosa d'altro, ma sono divisi. Ma nei grandi designer penso che il carattere sia leggibile".

E come mai questo tuo carattere per metà tedesco e per metà latino?
"Molti italiani dicono che sono un tedesco napoletano, qualunque cosa significhi. Non so, non ci posso far nulla, sono cresciuto così".

Hai detto che ti piacerebbe fare l'architetto: pensi che l'architettura sia la professione più completa?
"È una cosa a cui sto pensando in questi tempi. Il lavoro dell'architetto è in gran parte piuttosto noioso, 5% di gioia e il resto schiavitù nei confronti di tecnica e cura del dettaglio. Ma io sono attratto dalla sua parte 'sculturale', e naturalmente dalle possibilità della luce".

Che cosa vorresti fare d'altro nel mondo della luce? Come vedi il futuro, che cosa vuoi realizzare?
"Mi piacerebbe essere libero dalle costrizioni, dalla mia fabbrichetta. Vorrei essere libero e aver più tempo, e mi piacerebbe lavorare con i tecnici a un'illuminazione del paesaggio urbano. Per esempio, se guardi Londra, è illuminata così male, la cattedrale di San Paolo sparisce per via della luce e così pure molti altri edifici".

Ti senti stanco?
"Per il momento sì, domani di più e dopodomani ancora di più... No, sono molto grato alla vita, comunque vada. Sono stato fortunato, ma ho anche risposto alla vita e ho risposto a me stesso, ho dato ascolto. Certe volte non volevo stare a sentire quel che c'era dentro di me, ma gli davo ascolto.
È stato un processo lungo. Non credo che fosse difficile. Non è stato facile, ma provo una grande, grande gratitudine".

Voglio farti arrabbiare un po'. Che cosa devo fare?
"Se cominci a parlare di intolleranza divento cattivo. Davvero, è una cosa che mi fa arrabbiare".

Perché questa forte influenza erotica, calda, nella tua opera?
"Non conosco nessun creatore appassionato che non abbia in testa un 'cazzo' o una 'figa'".

È la cosa più importante della vita?
"È da lì che viene tutta la vita, è sempre stato molto importante per me.
Non è tanto che un certo progetto venga da lì, è l'eros in generale a essere molto importante.
Non la forma erotica di una certa cosa, ovviamente...".

È un'ossessione?
"Non è un'ossessione: qualche volta mi pare che il mondo del design sia così privo di sensualità, e allora protesto un po'. Non mi piace questo design 'per bene'. Che senso ha ridisegnare un divano e renderlo colto e poi farci tanto chiasso? Preferisco le creazioni volgari, moderne e vere".

La luce si spegne e Ingo si allontana. Ma rimane la sua aura e ci accompagna per giorni e mesi, vediamo il suo sguardo brillante e sentiamo la sua voce tranquilla. Senza saperlo si è trasformato in un equilibrista, come voleva fare da bambino e il suo numero da circo è il più difficile: essere un eccellente creativo e contemporaneamente un imprenditore di successo. Dov'è il trucco? A meno che di trucchi non ce ne siano, e Maurer sia davvero un illuminato.

You could mistake him for a baddy, *but really he's a pet. A few years ago he launched a remarkable revolution in the lighting trade, which established itself worldwide with the Ya Ya Ho system.*
Better than anyone else, he has succeeded in taming light sources and making lamps human.
Further, he has invented a game of surprises founded on the complicity of the user, who is transformed from spectator into actor. He has received praise, prizes and money. He has even been acclaimed "poet of light", though he loathes the definition. We attempt to find out why, and to reveal some of the darker sides of a character so much in the limelight.

Ingo, let's start with a nasty one: are you "the poet of light"?
"Oh my God! Yes, that's what the French press invented. I don't think of poetry when I do light. If people introduce it or translate it into poetry, that's their thing. But what I really don't like is to analyse my own work or I will be standing some day next to myself and watching myself working, and that would be very bad, because I love the joy and the pain too, of getting there; and I don't like to repeat myself in my work. What I really like about it, what I am most proud of, is that I don't do one thing over and over again".

Supposing I call you "the seducer of light", does that suit you better?
"I think seducing is a great art. If seduction means that you feel good in my light, then I'm flattered to be a seducer, but not in the way seduction enters from the back. To buy my lamps a person should feel convinced: the light should hit his heart and nowhere else".

What started your love of light?
"I have many childhood memories of light, because I grew up on an island, and there was a lot of light around it. I remember very well how the reflection of light played on the wall, on the sea, under the trees. This is a joy to behold and when the wind blows, light and wind together, it's fantastic. And I have many many of these memories in my mind. Of course when I started it was the era of pop. It was a joke and... but to be quite honest, at that time I fell in love with the shape of the light bulb, for me one of the most exciting lights still in existence: just two wires and a naked bulb; it's still 'ottima poesia' for me. And of course, when I think back, we had a lamp like this in our toilet in my father's home".

How do you get from graphics to light? What was the inspiration?
"I had so little confidence in myself and when I met one of the big names in front of me I almost peed in my pants, really. At first I started to design one lamp. With the hope to support my family better and to make less compromises with my commercial art client. So I designed lamps. Some people liked it and ordered a few pieces. Well, I thought this could be a nice 'sidebusiness'. I wanted to be free. Today my freedom is 50-60 people working with me... and being responsible for all and everything. We don't want to grow larger-bigger since a few years".

> "Siamo in un grande casino. Mi piace l'atmosfera multiculturale, la sensazione dell'ibridazione delle culture.
> *Now we are in a 'grande casino', I enjoy the multicultural thing, the cross-culture feeling.*"

«Samurai», una delle dodici lampade della collezione 1998 "The MaMoNouchies". Sono un esempio di design o, come ama definirle Maurer, di 'gestaltung', un termine che significa 'creare', oppure 'formare' (foto di Tom Vack).

«Samurai», one of the twelve lamps in the 1998 collection «The MaMoNouchies». They are an example of design or, as Maurer likes to define them, of 'gestaltung', meaning to 'create' or to 'form' (photo by Tom Vack).

Surely that's slavery.
"That's my freedom, but it's my prison as well. The joy of being in this kind of free prison is that I can go out, meet lots of people, and have my spiritual freedom; I can do what I want and I always take my own risks – which is very important at all levels of life, because it's one way of getting to know yourself and others. I feel very well in my own slavery".

Does being a designer as well as an entrepreneur who has to earn money make you feel schizophrenic?
"I think my schizophrenia is somewhere else, but I won't tell you where. No, I don't think it's schizophrenia. Maybe it's like old manufacturing: in the last century there were the designer and the maker all in one; maybe I'm one of these old-fashioned guys".

But do you feel more like an employer or more like a designer?
"Not really. Certainly to design is to realize my ideas which I have plenty of. It is my drive, my desire. But I have production to think of, and many people who have been working with me for many many years; now I have a responsibility, I can't go away".

Why are you always so full of praise for your team, and always thanking them?
"Because, like other designers, I do a job that I can't do by myself".

There are some who do it alone, like Starck or Castiglioni.
"As far as just design is concerned, yes, but our case is a bit different because I work with technical people. When I come with an idea to the team, I say: 'Look, I would like to do this lamp and I have this and that in my mind'... and I do a little sketch, then we work on how to translate it. So we start and I don't have enough time and I pick one of the team or maybe two people and tell them: 'Okay, this is the way I would like to do'. Then I let them go and I see them going in the direction I don't want, but I let them go on for a while, for two reasons: they try much harder to produce a result, but also because it gives us the opportunity to be more open".

Let's talk about your work and your life, or are they the same thing?
"My work is my life. I'm completely sucked up by my work".

Is that good?
"It's too much. That's where the schizophrenia is. I would like to do different things, I would like to go off and spend lots of time in the desert, and I do it very often. I could tell you about an experience I had three weeks ago in the desert in Egypt, with the light – it was fantastic".

Tell me about a lamp that's better than the sun and the moon.
"Somebody who has a lot of light in his heart, that's the best 'lampada', and you can see the rays of light shining out of him".

What will light be like a thousand years hence? How do you picture the light of the future?
"How can I tell how it will be? I can only say what I hope light will be like. I hope light will be much more tender and softer with people, more gentle, yet bright. And I hope cities will be less polluted by light and all of us become more conscious of the light around us".

In queste pagine: alcune immagini della mostra "Tales of Light" tenutasi a Colonia lo scorso gennaio, in concomitanza con il Salone del mobile, al Deutzer Brücke. Dense nuvole di nebbia artificiale accoglievano il visitatore. Una luce blu scuro inondava tutto, mentre enormi pesci, scortati da schiere di compagni più piccoli della stessa specie, apparivano e scomparivano improvvisamente. Luci ovunque, che attraversavano le gallerie e si incrociavano inaspettatamente, contribuivano a creare un'atmosfera onirica pervasa da una musica suggestiva.

On these pages: pictures of the exhibition "Tales of Light", held in Cologne last January, in concurrence with the Furniture Show at the Deutzer Brücke. Visitors were greeted by dense clouds of artificial fog. A dark blue light inundated everything, whilst enormous fishes, escorted by shoals of smaller companions of the same species, appeared and suddenly vanished. Lights everywhere, crossing the galleries and intersecting unexpectedly, contributed to create an oneiric atmosphere pervaded by haunting music.

> Credo che il mestiere dell'architetto oggi sia fatto per il 2 o per il 5 per cento di gioia e di idee e che il resto sia interminabile, terribile, noioso lavoro.
> *I think the architect's work is actually 2% or 5% of joy and ideas and the rest is endless, horrible, boring work.*

You know all about light, but what about darkness?
"It depence how do you feel darknes. I like the 'buio' very much. It sometimes surrounds me like a blanket and makes me a little unwell, bu the majority of the feeling I have in the 'buio' is to be wrapped in a blanket".

Do you feel you belong to the family of great designers at the end of the 20th century?
"I never thought about this. For a long time I felt like an outsider. I don't know who wrote: 'Maurer is an insider and an outsider at the same time'. Sometimes I don't feel really integrated in the design world of big names and it doesn't really bother me now, but it used to. Many people in the design world are my friends and I know to be admired by many people, which always surprises me. I try to do something, what I feel, and that's it, but to be really integrated in the design world, no. I must say also that in many ways I'm bored with the design world. A lot of the design world tells you that :'You are more than what you really are', and I think this is one of the sicknesses in design, this make-believe high life, these make-believe things, so that when you look closely at something, you find it's not well done. It creates too many illusions".

Why do you show your work every year with Ron Arad?
"It took a while till we really became friends. When I met Ron the first time, I saw that this man is truer and more stronger than many others and I told him: 'Why don't you go on your own?', and he did, after a couple of years. We started to do things together and so we said :'Okay, let's do it together'. Many people think there is an antagonism between us, but the real reason is that Ron and I are integral, and it's this appreciation on a human scale which brought us together, slowly, but surely".

And you're not in competition!
"I don't know, that's a very interesting question".

Doesn't he ever put you in the shade?
"He does put me in the shade, he's very strong but it's a different kind of strength. Certainly he casts a shadow. But this year I believe my own strength comes much more from within".

Multicultural and cross-culture

Could you give me your opinion on the industrial design situation today?
"I'll tell you one thing: I don't really survey industrial design very much. I see it here and there and I see a few magazines, but I don't look at many publications, I must admit. I'm so busy, I work very hard".

But what do you smell? Are we in minimalism? Or post post modernism?
"We are in a "'grande casino!' (a big mess). I think it's quite amusing to go like this, and there are no rules. I enjoy the multicultural thing, the cross-culture feeling. My next work will be a cross-culture one. And I enjoy that very much".

FOTO TOM VACK

FOTO RAFFAELE CELENTANO

FOTO RAFFAELE CELENTANO

FOTO FRIEDERICH BUSAM

What could you have done if you had not become a designer?
"I would have liked to become an architect. I would have liked to work with the theatre, transferring something very ordinary into a kind of illusion. One of my dreams as a child was to become a rope-dancer, when I was young".

You're always smiling, in a good mood. You look happy.
"Yes. I'm pretty okay. I'm tense, very often. I'm not highly-strung, but I'm tense".

But not anxious?
"Well, I'm restless. I cannot sit still for long; I have to be doing things. My mind has to go. Except when I'm in the desert. Then I empty myself, really, I sleep in the desert, alone, and it's the most active time which I have with myself".

Is there a religion in you, when you're in the desert? Are you a religious man?
"You have to be very careful with this word 'religious'. I think I am, not in this sort of very commonly used word 'religious'. For me God is a rather silly word. I believe in a great big force. You can call it God, or Allah, or whatever you like, but I feel very very lucky to be alive, and obliged, because the world is so wonderful and spectacular, it's so rich that through my birth and through many other births of people we are obliged to give back to this richness of the world which all one thing creates, all this energy; and to be responsible. My father followed the buddhist ideal and my elder brothers had to learn what he was teaching, but I was too young. But just by myself I picked up buddhist books and I started to see how he was trying to discover my father, because he died when I was young".

There are marvellous things in the world, but also evil things committed by man. Are you socially concerned?
"Of course, I have an obligation.
You're talking about so many brutal things happening in life, which shock us all. I learn to accept it at my age, now that it is part of life and this is part of us beautiful human beings, it is in us. I always believed that one day there will be no more wars, the last ten-fifteen years or more have shown that it will go on and on and on. That's very disappointing and, if I start thinking about it, I get depressed".

Where is the power in design?

Are you interested in politics?
"I used to be more engaged on the left side of politics, but I'm so busy trying to run my factory that I completely forget it".

FOTO MARKUS TOLLHOPF

That means you've gone right!
"Right? Are you crazy? Do you think I'm going to vote for Kohl again? No, I'm unhappy that they are in power. No, definitely not! This is something I'm so disappointed about. I lived through '68 and I came from a very moderate background and the friends I had came from wealthy backgrounds. They were all students, they could study and do all the things I would have loved to do as a young man. They went 'up the fist' and all that kind of thing, but they didn't care for the worker. I was the entrepreneur and I had five people employed and I was the exploiter. Nowadays these friends have become so conservative and so right I'm shocked".

Does your life make you more conservative?
"No. When I start to recognize that I've become conservative, then I know I start to die. This is something which I'm shocked by in young people: there are many, many conservative people".

Why? Is your generation to blame?
"Time has become more uncertain, you know. When I had my time to start, it was the late Sixties and Seventies. People believed it was important to go to the Moon. Then it dropped and life became a bit more difficult. So, in times of uncertainty, I notice that people go back to conservativism. So they have left and right and all this kind of thing, but it wasn't the same in the Sixties, when we really believed the world had to change. And I believe that period still has a hidden strength to offer, and hopefully it will come out again and come back in a better way because that was a period when a lot of things happened in design which have never really been exploited enough".

Is the design world conservative too?
"Yes, with a few exceptions. Look at – well, I don't want to mention names but – all these well-designed sofas and very minimalist chairs from England, for instance: I mean, they are very cultured and beautiful, but where is the power, where is the joy of life, where is it?".

> Qualche volta mi pare che il mondo del design sia così privo di sensualità, e allora protesto.
> *I sometimes feel that the design world is so unsensual, so I protest.*

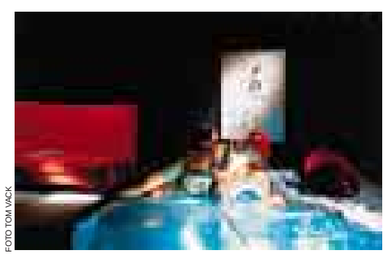


FOTO TOM VACK

In queste pagine: la lampada «Horny Philippe - un omaggio» presentata lo scorso gennaio a Colonia e ispirata al designer francese. Incarna l'opinione che Maurer ha del lavoro di Starck: un'unione formale di opposti, che concilia il maschile e il femminile, lo Yin e lo Yang, in un modo che si confà perfettamente allo spirito androgino degli anni Novanta. Realizzata in getto d'alluminio, è disponibile in una serie limitata di pezzi (50). Per il Salone del Mobile di Milano è stata invece realizzata una versione industriale in materiale sintetico.

On these pages: the lamp named «Horny Philippe – a Homage», presented last January in Cologne and inspired by the French designer. It embodies Maurer's opinion of Starck's work: a formal union of opposites, reconciling the male and the female, the Yin and the Yang, in a manner perfectly attuned to the androgynous spirit of the Nineties. Made of cast aluminium, it is available in a limited range of pieces (50). For the Milan Furniture Show, an industrial version was produced in synthetic.

What can design do for people?
"It can give comfort, joy, wellbeing, social contact – think of the socalled conversation starter – prestige ect... But it can also sicken one's mind".

Let's talk a bit about character; do you think character influences one's way of designing?
"One likes one thing and does the other, this is what I have observed many times. I was replacing Richard Sapper for a while at the Stuttgart Academy and I had these students and I found very often that what they were doing did not correspond to their personality. So one of the things I did was to ask them to do a business card, but a business card which they could carry in their pocket by two ways: one which is sort of expected, what I call 'design design', this kind of well engineered, slipped kind of design which has no 'profumo'. And the other, a very personal card that says: 'Okay, this is what is really me', as an expression. I noticed there were really two sides".

So you think character doesn't determine the style of objects.
"Well, if you look at Mariscal certainly... I mean, this is one piece. Maybe people will tell me the same: 'This is so Ingo Maurer', whatever character I am. No, look at my friend Ron, it's him. So, to answer your question: some are strong and are the same character, and some are weaker and do something else, but are divided. But in great designers I think their character can be discerned".

How did you get this half-German half-Latin character?
"There are lots of Italians who say I'm a 'tedesco napoletano', whatever that means".

You said you'd like to be an architect: do you think architecture is the most complete creative profession?
"Well, many people nowadays have this big desire to go into architecture. It is a sort of mainstream at the present time. Actually I think of it, the work of an architect is in large part quite tedious, 5% of joy, the rest slavery in technique and detail. But I am attracted by the sculptural part of it, and of course by the possibilies of light".

What have you still got to do in the world of light? How do you foresee the future and what would you like to develop?
"I would like to be freed from my obligations, from my little manufacture. I would like to be freed of that and to have more time and to work together with technicians on doing cityscape lighting.
For instance when you look at London, it is so badly lit, Saint Paul's is killed by light and many buildings as well".

Do you feel tired?
"For the moment, yes. Tomorrow more, and the day after tomorrow even more… No, I'm very grateful for my life, how it came. I was lucky, but I have also been responding to life and to myself, and listening. Sometimes I didn't want to hear what was inside me, but I listened to it. It was a long process. I don't think it was a hard thing. It wasn't easy, but I'm very very grateful".

To make you really angry, what do I have to do?
"If you start to talk about intolerance, then I become nasty. Really, this is what I get angry about".

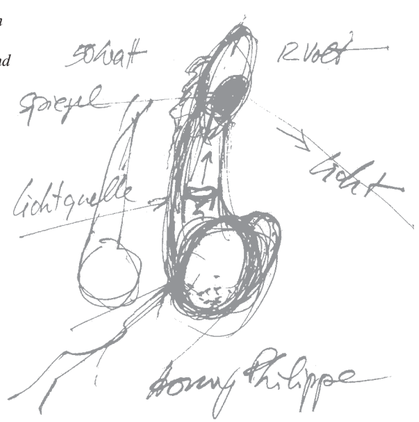
Why this strong erotic warmth in your work?
"Do you know of any passionate creator without having a 'cazzo' or 'figa' in his mind?".

Is it the most important thing in life?
"It's where all life comes from, that has always been very important to me. It's not only a design which just comes from this thing, but the eros in general is very important. Not the erotic shape of this, of course, but...".

Is it perhaps an obsession?
"It's not an obsession, I sometimes feel that the design world is so unsensual, so I protest a bit. I dislike this slick design. What is the big deal to redesign a sofa and make it cultured, then make a big noise about it? I prefer these modern and truly kind of vulgar creations".

The lights go out and Ingo goes off. But his aura remains and lingers with us for days and months; we see his bright eyes and hear his calm voice. Without knowing it, he has turned into a tightrope-walker, as he wanted to do as a child. His circus act is the most difficult to accomplish: to be a creative hit and at the same time a successful entrepreneur. Where's the trick? Or maybe there aren't any tricks and Maurer really is an enlightened one.

FOTO MARKUS TOLLHOPF



Maurer in breve

Uno slogan
"Schuaia schuaia Schweppes, hia gaia". È uno slogan arabo. Esiste davvero. Significa: "Piano piano Schweppes entra in porto". Pubblicizza l'acqua tonica Schweppes in Egitto.

Un libro
Gabriel García Marquez, *Cent'anni di solitudine*. Mi ha fatto proprio diventare matto.

Una città
Una città che non conosco: Sana, nello Yemen.

Un film
Rashomon di Kurosawa. Perché ha dimostrato che la cosiddetta verità non esiste. La verità è come una spirale.

Una musica o un musicista
DJ Spooky e la musica afrocubana e latinoamericana.

Un pittore
Cy Twombly.

Un designer
Eames era proprio fantastico e fu il primo che mi scrisse congratulandosi con me perché qualcuno gli aveva regalato la lampada, «Bulb» 1966 e lui mi scrisse. Mi fece sentire benissimo e mi diede coraggio.

Un architetto
Mi piacciono Gehry e Jean Nouvel.

Un progetto del Ventesimo secolo
Progetto che mi piace molto è «Taccio» di Castiglioni.

Un oggetto per il prossimo secolo
Un oggetto che abbracci piacevolmente e non sia possessivo, che renda gentili e cordiali verso gli altri.

Una preoccupazione
Questo mondo professionale che finge la gran vita. La gente che fa cose che danno a intendere di essere più di quel che sono. Ed è una tendenza generale, è angoscioso. Si scambia Las Vegas per la realtà, uno si sente male. E questa sensazione, questo genere di pretesa, è tremenda.

Una soddisfazione
Semplicissimo: essere a tavola con qualche amico, per una tranquilla, splendida, allegra cena.

Un messaggio per i giovani
Fate quel che vi sentite di fare e prendetevene la responsabilità. Seguite i sentimenti.

Maurer in brief

A slogan
"Schuaia Schuaia Schweppes, hia gaia" It's an Arabic slogan that existes in reality. That means: "Slowly slowly Schweppes comes into the port". It's an ad for Schweppes Water in Egypt.

A book
Gabriel García Marquez, One Hundred Years of Solitude. *It really drove me crazy this book.*

A city
A city I don't know, Sana, in Yemen.

A film
Rashomon *from Kurosawa. Because it proved that the socalled truth does not exist. The truth is like a spiral.*

A piece of music or a musician
DJ Spooky and Cuban and Latino music.

A painter
Cy Twombly.

A designer
Eames was really fantastic and he was the first one to write congratulating me because somebody gave him the «Bulb» 1966 and he wrote me. I felt great and gave me courage.

An architect
I like Gehry a lot and Nouvel.

A 20th-century design
A design I love very much is «Taccio» by Castiglioni.

An object for the next century
An object that embraces you pleasantly and is not possessive, that makes you gentle or warm towards others.

A concern
This make-believe high life work world. People do things that they pretend to be more than what they are. And this is a tendency everywhere, it's sickening. Las Vegas is taken for real, you get sick. This feeling, this kind of pretending is awful.

A satisfaction
Very simple: to sit with a few friends at a table and have a quiet wonderful lively dinner.

A message to the young
Do what you feel and be responsible. Follow your feelings.

Testo di Dario Moretti

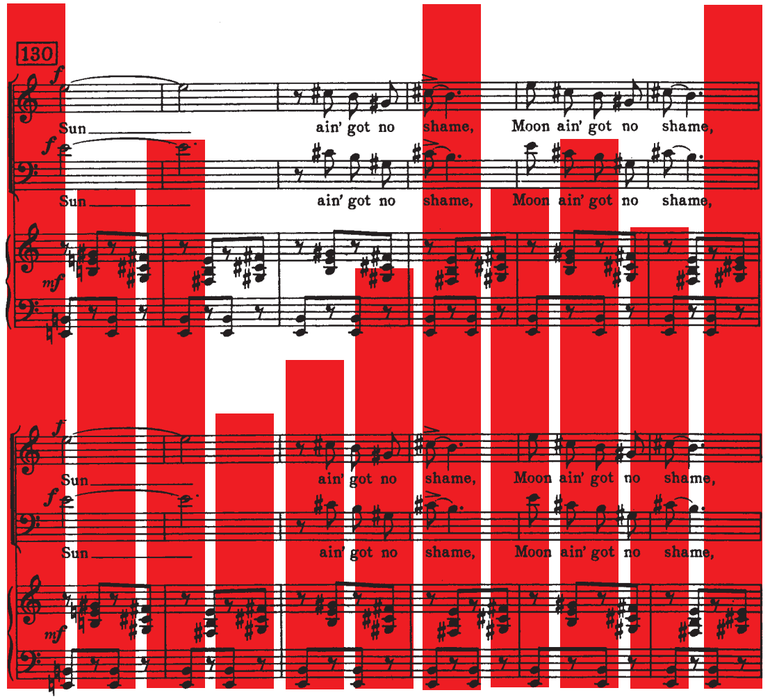
Text by Dario Moretti

+ Musica
- Materia

+ Music
- Material

La storia degli strumenti musicali rivela la loro duplice natura comunicativa: macchine per produrre suoni, seguono la tendenza alla dematerializzazione; simboli visivi dell'armonia sonora restano, malgrado le straordinarie trasformazioni tecnologiche e formali, protagonisti dello spettacolo e dell'arte.

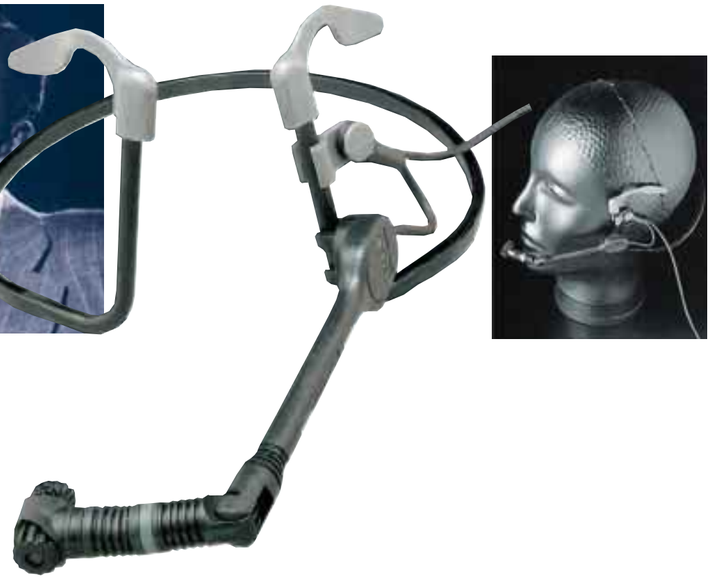
The history of musical instruments reveals their twofold communicative nature: as machines for producing sound, they follow the tendency towards dematerialization; as visual symbols of sound-harmony they remain, despite remarkable technological and formal transformations, leading actors in entertainment and art.



AMPLIFICATORI *AMPLIFIERS*

Per ottenere un bel suono di chitarra elettrica non è più indispensabile il 'muro' di amplificatori contro il quale si accanisce (foto grande) Pete Townshend dei Who; oggi il chitarrista ha a disposizione una serie di 'scatolette' quasi tascabili (qui a lato Pandora della Korg), le quali consentono di riprodurre la sonorità caratteristica di alcuni amplificatori 'classici' e di costruire il proprio suono preferito.

To get good sound out of an electric guitar, the 'wall' of amplifiers against which Pete Townshend (big picture) would smash his guitar, is no longer indispensable. The guitarist today can count on various almost pocket-sized 'boxes' like this Pandora by Korg. With these in the pocket he can reproduce the distinctive sonority of certain 'classical' amplifiers and construct his own favourite sound.



MICROFONI *MICROPHONES*

Al posto dei voluminosi microfoni dell'era dello swing è ora possibile, per il cantante, munirsi di apparati – come il modello C 420 MicroMic II Series della AKG – la cui 'indossabilità' è evidenziata dalla foto con manichino.

Instead of the voluminous microphones of the swing era, the singer can now fit himself up with apparatuses – such as the model C 420 MicroMic II Series made by AKG – whose 'wearability' can be seen from the picture with manikin.

Il design combatte in ogni categoria di oggetti una battaglia mai risolta tra funzione e comunicazione, tra valore d'uso e carica espressiva. In certi tipi di oggetti il collegamento tra le due facce del design è relativamente facile; in certi altri, storicamente, funzionalità e immagine sembrano muoversi su binari paralleli, ciascuno con leggi proprie dettate da un lato dalla tecnologia, dall'altro dalla storia della cultura. Ma è necessariamente uno svantaggio?

Gli strumenti musicali, inevitabilmente, sono oggetti in cui il rapporto tra forma e funzione è indiretto e mediato: in realtà il suono lo produce l'aria, non l'oggetto. La musica etnica presenta esempi straordinari di produzione articolata di suoni *senza* strumenti, oppure con strumenti non specializzati: i pigmei "suonano" l'acqua con le mani, e non si tratta di una forma d'espressione primitiva, di un esperimento, ma di un linguaggio ricco, differenziato, suggestivo.

Si può quindi fare musica "senza strumenti", influendo direttamente sull'aria. Lo strumento musicale, per chi suona, è un utensile, una macchina la cui azione è tutt'altro che automatica: il tocco per le tastiere, la cavata per gli strumenti ad arco, l'imboccatura per gli strumenti a fiato sono altrettanti artifici gestuali raffinati e ardui da mettere in opera (sta lì il segreto dell'arte), più di quanto non sia la pennellata per un pittore.

E per chi ascolta? Alla gestualità dell'esecutore corrisponde una componente visiva che sovrappone alla percezione sonora un ulteriore strato di espressività: non credete a chi pretende che nella musica il suono sia tutto. Da sempre ascoltare è solo una parte dello spettacolo: in più c'è il piacere di *vedere suonare*. La diffusione della fruizione musicale attraverso registrazioni ha aumentato enormemente la presenza della musica nella nostra vita quotidiana, ma ne ha impoverito una presenza visiva da sempre fondamentale.

Nella forma degli oggetti che servono a produrre suoni in realtà la componente visiva ha sempre avuto una parte inestricabile dalla componente funzionale: fino a che punto la curva di un violino Guarnieri è calcolata per produrre un suono ricco e armonioso, e quanto invece è eleganza formale da ebanista, maestria di disegno in senso stretto?

L'attenzione per questa componente risalta netta fin dai primi trattati sulla costruzione degli strumenti musicali: nei disegni tecnici di Henri Arnault de Zwolle (1440, Parigi, Bibliothèque Nationale, MS lat. 7295) i disegni costruttivi per il clavicembalo comprendono anche rosoni decorativi; gli strumenti musicali raffigurati nei codici leonardeschi hanno, oltre che la precisione del disegno tecnico, la suggestione di un rendering *ante litteram*.

La dimensione visiva della musica è addirittura protagonista di un filone iconografico autonomo: dalle nature morte di strumenti ad arco e a plettro dei Baschenis alle chitarre cubiste di Picasso e Gris, alle metafore surrealiste del *Violon d'Ingres* di Man Ray: uno strumento musicale si fa simbolo dell'armonia per il suo fascino visi-

FIATI *WIND*

Il saxofono è tra gli strumenti che hanno subito meno modifiche nel corso della loro storia; è oggi praticamente identico – per struttura, meccanica e materiali impiegati – al primo esemplare, costruito oltre 150 anni or sono da Adolphe Sax. Inoltre la tipica sonorità degli strumenti ad ancia è praticamente impossibile da riprodurre elettronicamente; più che alla emulazione sintetizzata del suono originale i discendenti digitali degli strumenti a fiato acustici si affidano quindi alla possibilità di gestire– mediante una tastiera molto simile a quella originale, filtrata da un'apposita centralina – le infinite possibilità di combinazione di suoni tipiche dei più comuni sintetizzatori. Alessandro Mendini, insieme a Christina Hamel (consulenza: Luca Di Volo e Davide Mosconi), si è cimentato nella realizzazione di un sax contralto Alessofono che modifica radicalmente la natura tradizionale dello strumento.È prodotto da Roberto Zolla su licenza F.A.O. / Alessi.

The saxophone is one of the instruments that have undergone the fewest changes in the course of their history; it is today just about identical, in structure, mechanics and materials used, to the earliest exemplar, made more than 150 years ago by Adolphe Sax. Furthermore the typical sound of reed instruments is practically impossible to reproduce electronically. The digital descendants of acoustic wind instruments rely not so much on the synthetized emulation of the original sound as on the use of a keyboard, very similar to the original [illegible] and filtered by a special [illegible] – to exploit the infinite [illegible] for combination of sounds typical of the commoner synthetizers. Alessandro Mendini, with Christina Hamel (consultancy: Luca Di Volo and Davide Mosconi) ventured into the making of a contralto sax, the Alessophone, which radically alters the instrument's traditional nature. It is produced by Roberto Zolla under licence from F.A.O. / Alessi.

TASTIERE *KEYBOARDS*

1 Il leggendario suono dell'organo Hammond – qui ritratto, nella foto in alto, completo di pedaliera e amplificatore Leslie – da qualche anno è tornato prepotentemente di moda. Per chi non volesse sobbarcarsi, a ogni concerto, l'oneroso trasporto ecco i più maneggevoli expanders, in grado di riprodurne la sonorità, nonché di sciorinare centinaia di suoni sintetizzati e relative infinite combinazioni.
2 Francesco Teodoro, autore con Piero Gatti e Cesare Paolini della poltrona Sacco, cura da molti anni il design dei prodotti Comus-Bontempi. In questo ambito ha progettato Leonardo NK 8600, tastiera elettronica tradizionale suddivisa in due elementi componibili interfacciabili.
3,4 Dalla selva di cavetti che consentivano il collegamento tra i vari moduli dei primi sintetizzatori analogici (foto Franco Mapelli) alla sobria ed elegante linea dei synth dell'ultima generazione (nella foto sotto il Korg Trinity): una tastiera essenziale, pochi pulsanti multifunzione e un ampio display luminoso.

1 The legendary sound of the Hammond organ – shown here, picture top, complete with pedal-board and Leslie amplifier – has in recent years swung right back into fashion. For those not wishing to take on the burden of costly transport for every concert, here are the handier expanders, capable of reproducing the organ's rich resonance, as well as rattling off hundreds of synthetized sounds and infinite related combinations.
2 Francesco Teodoro, who, with Piero Gatti and Cesare Paolini, designed the Sacco armchair, has for many years directed the design of Comus-Bontempi products. In this capacity he designed Leonardo NK 8600, the traditional keyboard subdivided into two interfaceable modular elements.
3,4 From the forest of wires that once connected the various modules of the first analogical synthetizers (photo Franco Mapelli) – to the sober and elegant line of the latest-generation synths (in picture under the Korg Trinity): an essential keyboard, very few multipurpose switches, and an extensive luminous display.

vo accostabile a quello del corpo femminile, a prescindere da ogni riferimento sonoro.
E tuttavia lo strumento musicale, essendo una macchina, ha seguito il destino storico di tutte le macchine: ha abbandonato tra Settecento e Novecento le raffinatezze dell'artigianato per trasformarsi in una complessa costruzione mossa da molle o dall'elettricità (i pianoforti a rullo perforato, ma anche le enormi orchestre meccaniche da fiera, mostri dalla sonorità travolgente in cui un solo rullo comanda trombe, flauti, pianoforti, organi, tamburi...). Il primo passo, come sempre, è stato la realizzazione di un accettabile (?) surrogato economico del prodotto tradizionale: nel museo degli strumenti musicali meccanici di Copenaghen un pianoforte a coda da concerto suona – da solo – il *Minuetto* di Paderewski, grazie a un rullo a suo tempo perforato dal maestro in persona; e i tasti si abbassano a produrre i suoni senza che nessuno li prema, con un effetto spettrale che fa spettacolo da sé solo.

Ma la vera accelerazione si è verificata nella seconda metà del nostro secolo, quando l'elettronica ha progressivamente reso meno immediato il percorso che dal gesto dell'esecutore porta alla sensazione sonora.
Qui tuttavia la classica tendenza alla miniaturizzazione (più funzioni – più suoni diversi, svincolati dal legno, dalle vernici, dall'"ebanisteria" – , meno materia) non va tanto verso una perdita della forma quanto verso una sua progressiva liberazione. Mentre per quasi tutte le altre macchine moderne, l'elettronica ha significato una perdita di identità visiva, per gli strumenti musicali era disponibile, ben salda, l'identità elaborata in secoli di visualità della musica.
In un primo tempo (gli anni 50 e 60, l'epoca dell'amplificazione dei suoni "naturali") la forma storica dello strumento ha infatti funzionato come ancoraggio dell'identità: la cassa armonica, non più necessaria a dare volume e pastosità al suono, si assottiglia ("chitarre semiacustiche", si chiamavano), ma una chitarra è sempre una chitarra; a un pianoforte elettrico, anche se non ha più la coda, è sufficiente la distesa bianco-nera dei tasti per conservare la propria immagine agli occhi del pubblico.
A partire dagli anni 70, è cambiato anche il modo di generare il suono: all'elettronica si è aggiunta l'informatica, negli anni 80 la precisione con cui è divenuto possibile generare sinteticamente suoni un tempo prodotti da strumenti acustici ha superato la capacità del pubblico medio di accorgersi della differenza.
Gran parte dei brevi "stacchi" per orchestra che oggi alla radio riempiono i tempi morti tra un programma e l'altro sono in realtà prodotti da una tastiera elettronica accoppiata a un normale personal computer, che permette di sovrapporre, come un registratore in sala di incisione, le "voci" sintetiche che imitano i diversi strumenti, tutte suonate in tempi successivi sull'unica tastiera diversamente impostata.
Oggi la forma dello strumento è solo un ricordo delle vecchie fisionomie delle "famiglie" classiche: ottoni, archi, legni, percussioni... Un'allusione, nulla più: il suono è ormai svincolato da ogni forma fisica perché non nasce più da una configurazione fisica. L'ancoraggio visivo alle forme storiche degli strumenti è sempre più debole. Eppure la visualità della musica trionfa: la musica è più che mai spettacolo.
Non è più possibile, come negli anni 60, fare della propria chitarra elettrica uno strumento espressivo alternativo, frantumandola contro l'amplificatore (anche perché gli strumenti d'oggi, perfino per una star del rock, sono troppo costosi per distruggerli a cuor leggero). Ma fin dagli anni 70 il gioco tra suono naturale e deformazione elettronica, tra visualità degli strumenti e gestualità dell'esecutore ha trovato un terreno di rilancio in *performance* al confine tra arte visiva e concerto.
Laurie Anderson e il suo violino amplificato e filtrato dal computer, da cui partono fili e pendono scatole nere, ha anticipato in musica la commistione tra organico ed elettronico oggi praticata dalla *body art* di Stelarc; e per

CHITARRE *GUITARS*

La chitarra, forse il più popolare degli strumenti moderni, qui rappresentata in alcuni esemplari che ne hanno segnato l'evoluzione. Da sinistra a destra: il leggendario Jimi Hendrix – uno dei suoi interpreti più geniali (foto Joel Axelrad, Grazia Neri) – impegnato in una delle sue travolgenti performance; una classica chitarra acustica; una Gibson semiacustica – tra le prime ad essere amplificate elettricamente; una Fender Stratocaster – prima solid body di risonanza mondiale, assurta ad autentico simbolo della chitarra elettrica; l'avveniristica Parker Fly; la rivoluzionaria Steinberger e la Nanoguitar, esperimento della Cornell University grande appena 21 micron e invisibile a occhio nudo.

The guitar, perhaps the most popular of all modern instruments, represented here in a few exemplar-milestones of its evolution. From left to right: the legendary Jimi Hendrix – one of its most gifted players – engaged in one of his riveting performances; a classical acoustic guitar; a semi-acoustic Gibson – among the first to be electrically amplified; a Fender Stratocaster – formerly a solid body of worldwide renown that became the true symbol of the electric guitar; the futuristic Parker Fly; the revolutionary Steinberger and the Nanoguitar, experimented aT Cornell University that measures 2 micron and is not visible with the naked eye.

di più ha aperto la strada – con un discorso d'avanguardia che, per una volta, ha avuto riscontri ampiamente popolari – a quella forma di spettacolo affascinante che è oggi il concerto di musica pop: un genere teatrale di cui la musica è solo una componente, insieme con luci, coreografie, scenografie, effetti speciali.
Sono ancora identificabili gli strumenti musicali in questo contesto?
Sempre meno, sempre più simbolici; e tuttavia sempre protagonisti. Proprio perché la forza della loro identità visiva storica ha attenuato lo shock delle nuove tecnologie, questi oggetti sono riusciti senza scosse a trasformarsi progressivamente in elementi di pieno diritto di quella che oggi appare la forma di spettacolo multimediale più compiuta e convincente: il grande mito della comunicazione che anima gli ultimi trent'anni della nostra storia culturale, dai concerti Fluxus ai CD-Rom, l'uso espressivo della tecnologia, per gli strumenti musicali è una realtà concreta.

In all categories of objects, *design fights a losing battle between function and communication, between user value and expressive impact. In certain types of objects, the link between the two faces of design is relatively easy, whereas in certain others, historically speaking, functionality and image seem to run on parallel rails, each with its own laws dictated on the one hand by technology, on the other by the history of culture. But is that necessarily a disadvantage?*
Musical instruments are, inevitably, objects in which the relation between form and function is indirect and mediated. In reality, the sound is produced by air, not by the object. Ethnic music presents remarkable examples of the articulate production of sounds without instruments, or with non-specialized ones. Pygmies "play" water with their hands, and the result is not a primitive form of expression, or experiment, but a richly differentiated and interesting language.
Music can, then, be made "without instruments", by directly influencing the air. The musical instrument, for the player, is a tool, a machine whose action is by no means automatic: touch for keyboards, tone-production for strings, and embouchure for wind instruments, are as many refined gestural skills more arduous to accomplish (therein lies the secret of the art), than the brush-stroke of a painter.
And the listener? The performer's gestural act is matched by a visual component which, on the perception of sound, superimposes a further layer of expressiveness. Don't believe those who assert that in music sound is all. Listening has since time immemorial been only a part of the performance, added to the pleasure of watching music played. The spread of the enjoyment of music through recordings has enormously increased the presence of music in our daily lives, but it has impoverished a visual presence that has always been fundamental.
In the form of objects serving to produce sounds, the visual factor has in reality always played a part inextricable from the functional component. To what extent is the curve of a Guarnieri violin calculated to produce a rich and harmonious sound, and how much is it instead the cabinet-maker's elegance of form, the mastery of design in the strict sense? Attention to this factor stands out sharply from the earliest treatises on the making of musical instruments.
In the technical drawings of Henri Arnault de Zwolle (1440, Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat 7295), the master drawings of the harpsichord also include decorative rosettes; and the musical instruments represented in Leonardo's note-books, besides the precision of their technical drawing, have the magnetism of a rendering before its time. The visual dimension of music actually gets the lion's share of an autonomous iconographic tendency: from the still-lifes of stringed and bow instruments by the Baschenis to the cubist guitars of Picasso and Gris, and the surrealist metaphors of Man Ray's Violon d'Ingres: where - leaving aside any reference to sound - a musical instrument is made the symbol of harmony by its visual allure comparable to that of a woman's body. And yet the musical instrument, being a machine, has followed the historical destiny of all machines. Between the eighteenth and twentieth centuries, it abandoned the refinements of craftsmanship to be transformed into a complex construction moved by springs or electricity (the pianola, but also the enormous mechanical fairground orchestras, monsters of deafening sound in which a single cylinder activates trumpets, flutes, pianos, organs, drums…). The first step, as always, was the achievement of an acceptable (?) economic substitute for the traditional product. In the museum of mechanical musical instruments in Copenhagen, a concert grand piano plays – by itself – Paderewski's Minuet, thanks to a cylinder in its time punched by the master in person. When the keys are lowered to produce sounds without anyone actually pressing them, the ghostly effect is in itself a performance. But the real acceleration came with the second half of our own century, when electronics steadily rendered less immediate the path leading from the player's gesture to the sensation of sound. Here, however, the classic tendency towards miniaturization (more functions – more different sounds, released from wood, varnish and "cabinet-making" – less material) is not so much towards a loss of form as towards its progressive liberation. With nearly all other machines, electronics has meant a loss of visual identity, whereas in musical instruments the identity developed in centuries of musical visuality was solidly established.
At first (in the 1950s and '60s - a period of amplification of "natural" sounds), the historical form of the instrument in fact worked as an identity anchor: the resonance chamber, no longer necessary to give a flowing volume to the sound, was made thinner (in "semi-acoustic guitars", as they were called), but a guitar is still a guitar.

PERCUSSIONI *PERCUSSION*

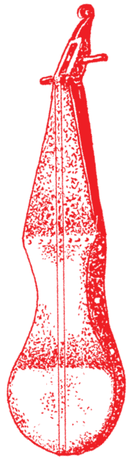
L'ingombro di una batteria acustica tradizionale – qui rappresentata oltretutto da un esemplare in versione a doppia cassa – si riduce drasticamente nei modelli elettroacustici a pads da percuotere con bacchette secondo la tecnica tradizionale o nelle cosiddette batterie elettroniche, nelle quali la gestione dei suoni – e delle sequenze – è affidata a tasti azionabili con la semplice pressione di un dito.

The dimensions of a traditional percussion-group – here represented by an exemplar in the double-drum version – is drastically reduced in the electro-acoustic models with pads to be played with sticks according to the traditional technique, or in the so-called electronic percussion-groups, in which the control of sounds (and sequences) is entrusted to keys that can be operated by the simple pressure of a finger.

BASSO *BASS*

Dalle dita d'acciaio di Charlie Mingus (foto Giovanni Giovannetti, Grazia Neri) alle evoluzioni dei virtuosi dello slap. Dal contrabbasso acustico – con la sua sonorità calda e la sua imponente volumetria – ai bassi elettrici a quattro, cinque, sei corde: attraverso una linea tendente allo scorporamento e all'estrema sintesi del modello iniziale.

From the steel fingers of Charlie Mingus (photo Giovanni Giovannetti, Grazia Neri) to the evolutions of slap virtuosos. From the acoustic double bass – with its deep warm resonance and imposing size – to the four, five and six-stringed electric basses: through a line tending towards disembodiment and to the utmost synthesis of the initial model.



In an electric piano, though it no longer has the grandeur of three legs, the black-and-white length of its keys is sufficient to preserve its image in the eyes of the audience.Then, in the early '70s, the way of generating sound also changed: to electronics was added informatics, and in the '80s the precision with which it became possible synthetically to generate sounds once produced by acoustic instruments surpassed the average audience's capacity to notice the difference.
Most of the brief "intervals" for orchestra heard on the radio today, to fill in the gaps between programmes, are in actual fact produced by an electronic keyboard combined with a normal personal computer. In this way, as in a music recording studio, it is possible to superimpose the synthetic "voices" that imitate the different instruments, all played successively on the same keyboard arranged in different ways.
Today the shape of the instrument is a mere memory of the old physiognomies of classical "families": brass, strings, woodwind, percussion… An allusion, nothing more. The sound is by now released from any physical form, because it no longer springs from a physical configuration. The visual anchorage to the historical forms of instruments is getting steadily weaker.
Yet the visuality of music triumphs: music is more than ever an entertainment. It is not possible any more, as it was in the '60s, to make one's electric guitar an alternative expressive instrument, by smashing it against the amplifier (also because today's instruments, even for a rock-star, are too expensive to be destroyed light-heartedly). But since the '70s the play between natural sound and electronic deformation, between the visuality of instruments and the player's gesturality, has been relaunched in performances on the borderline between visual art and concert.
Laurie Anderson and her computer-amplified and filtered violin, with wires sticking out and black boxes hanging from it, anticipated in music the mixture of organic and electronic today practised by Stelarc's body art. Also, it paved the way – with an avant-garde breakthrough greeted, for once, with wide popular acclaim – towards the form of fascinating entertainment today provided by the pop music concert: a theatrical genre of which music is only one component, along with lights, choreography, stage-sets and special effects.
Can musical instruments still be identified in this context? Yes, though to an ever lesser extent.
They are increasingly symbolic, yet still protagonists. Precisely because the force of their historical visual identity has attenuated the shock of new technologies, these objects have been turned into elements fully entitled to produce what is today the most complete and convincing form of multimedia entertainment. For musical instruments, the great myth of communication that has animated the last thirty years of our cultural history, from Fluxus concerts to CD-Roms and the expressive use of technology, is a concrete reality.

Testo di *Text by* Volker Albus

Esistenza digitale *Digital existence*

KRAFTWERK
Dematerializzazione: l'esperienza dei Kraftwerk, pionieri tedeschi del techno-pop
Questa unità operativa si carica in permanenza, è sempre collegata, è sempre disponibile, è piena di energia.
Questa unità operativa rielabora esperienze, sensazioni, impressioni del qui e ora della raffinata civiltà tecnologica.
Nel processo operativo nascono trasmissioni, diffusioni, mixaggi e interferenze di natura acustica. Nascono impulsi, ritagli e fratture grafiche di natura ottica. Frammenti di frasi, inserti testuali, comunicazioni.
Alla fine di ogni processo di lavoro si trovano precisi montaggi di suono-immagine-testo. Progetti chiari. Esatti quadri della situazione. Complessi gruppi di opere.
Si tratta di visioni d'insieme del viaggiare in automobile, del viaggiare in Trans Europa Express, del viaggiare in bicicletta da corsa.
Di visioni d'insieme del viaggiare in autostrada, del viaggiare su tratte ferroviarie, del viaggiare su strade principali.
Si tratta di visioni d'insieme delle differenti percezioni, dei diversi suoni, dei diversi rumori di fondo.
Di visioni d'insieme di impulsi immediati, di ritmi armonici, di dissonanze angoscianti.
Sono visioni d'insieme dello sbandamento, del rotolamento, dell'ondeggiamento.
Sono visioni d'insieme dello scontrarsi di materiali, del compenetrarsi di forze.
Dello sfregare, del raschiare, del frusciare, del sibilare, del picchiettare, del ronzare, dello stridere.
Cuscinetti dei pedali, pedivelle, cerchioni, catene, freni.
Sono visioni d'insieme dell'essere in cammino, del dovunque e in nessun luogo, dell'arrivare e del partire.
Sono immagini generali di incontri casuali, di separazioni prive di sentimentalismi.
Gli scarti dei processi di lavoro sono trasmissioni dall'anonimato, da luoghi che non esistono.
Sono trasmissioni a onde corte, lunghe, medie, su tutte le lunghezze d'onda.
Sono trasmissioni dalla freddezza, dalla durezza.
Sono trasmissioni di realtà fattuali, trasmissioni della chiarezza di cifre, dati, numeri.
Sono trasmissioni di energie fisiche e psichiche.
Gli scarti dei processi di lavoro sono comunicazioni sulla presenza di forze dominanti, sulla presenza di controlli invadenti, sulla presenza della sorveglianza.
Sono comunicazioni sul potere e la debolezza, sul potere del denaro, sul potere degli interessi, sul potere della tecnica.
Sono comunicazioni sull'automazione, sulla simulazione, sulla mutazione.
Sono comunicazioni sulle nostalgie e le speranze, sui fatti e le verità, sull'essere e l'apparire, sul reale e sul virtuale.
Sono comunicazioni su tutto questo, su com'è e come sarà.
Sono comunicazioni sull'esistenza digitale.
(Foto Klingklang)

KRAFTWERK
Dematerialization: Kraftwerks' experience, German pioneers of techno-pop
This operating unit can permanently load, is always hooked up, available and full of energy.
This operating unit reworks the experiences, sensations, and impressions of the here and now of the refined technological civilization.
The operating process engenders transmissions, broadcasts, mixes and acoustic interferences.
Impulses, cutouts and optical graphic fractures are born. There are fragments of phrases, inserted texts and communications.
At the end of each working process one finds precise assemblies of sound, images and texts. Clear schemes. Exact pictures of the situation. Complex groups of works.
These are overall visions of travelling by car, Trans Europe Express or racing bicycle.
These are overall visions of journeying on the freeways, on railroads and main highways.
These are overall visions of the differing perceptions, sounds and background noises.
These are general views of immediate impulses, harmonic rhythms and anguishing dissonances.
These are overall visions of skidding, rolling and swaying.
These are overall visions of the crashing of materials and the interpenetration of forces.
These are general views of scratching, scraping, rustling, hissing, knocking, buzzing and screeching.
Ball-bearings of the pedals, pedal cranks, rims, chains and brakes.
These are overall visions of being on the way, of anywhere and nowhere, of arrival and departure.
These are general images of accidental meetings and unsentimental separations.
The waste of the work processes are broadcasts from anonymity, from nonexistent places.
They are short wave, long wave, medium wave broadcasts: on every wavelength.
They are broadcasts from the cold and hardness.
They are broadcasts of factual reality, broadcasts of the clarity of figures, data and numbers.
They are broadcasts of physical and psychic energy.
The waste of work processes represents messages on the presence of ruling forces, the presence of invasive control and the presence of surveillance.
They are messages on power and weakness, on the power of money, on the power of interests and the power of technique.
They are messages on automation, simulation and mutation.
They are messages on nostalgia and hopes, facts and truths, being and appearing, the real and virtual.
They are messages on all this, how it is and will be.
They are messages on the digital existence.
(Photo Klingklang)

Swatch

Testo di Maria Cristina Tommasini

Nascita e sviluppo di un progetto totale

Text by Maria Cristina Tommasini

Birth and development of a total project

Gli orologi, con il loro incessante movimento, segnano il passare del tempo. Gli Swatch fanno di più: comunicano emozioni. Ogni modello, con il quadrante e il cinturino concepiti come un'unica entità, racconta una storia, che l'acquirente fa propria portandola al polso. In quindici anni Swatch ha scritto più di 1800 racconti (tanti sono i progetti realizzati), utilizzando i più diversi linguaggi: dal tic tac degli orologi alla telefonia, all'auto ecologica. Sempre all'insegna della microelettronica. Una cronologia per immagini riassume le tappe di un progetto ricco di sfaccettature.

The ceaseless movement of a watch marks the passage of time. Swatch wrist-watches do more: they communicate emotions. Each model, with the dial and strap conceived as a single unit, narrates a carefully designed tale; the purchaser makes it their own by wearing it on their wrist. In fifteen years Swatch has written over 1800 stories (that is how many projects have come out) utilizing a wide range of languages: from the ticking of watches to telephony, to the ecological car. Microelectronics has ruled since the outset. Here is an image chronology summing up the outstanding stages in a multifaceted project.

Sopra: dalla polvere di metallo alla cassa in acciaio inossidabile del modello Irony, passando per la tecnologia MIM (Metal Injection Moulding). La società SMH è l'unica al mondo a utilizzare questa tecnica di lavorazione dell'acciaio inossidabile per la fabbricazione di orologi.
In questa pagina e in quelle seguenti gli anni coincidono con il debutto del modello segnalato.

Above: from powder metallurgy to the stainless steel watchcase of the Irony model with the MIM (Metal Injection Moulding) technology as a stopover. SMH is the only company in the world to employ this technique for processing stainless steel in watchmaking.
On this page and the following: the years when the mentioned model debuted.

Prime idee ***Early ideas***

1981

Swatch: GB 700 (*Spring/Summer* 1983)

1983

Sotto: alcune fasi della lavorazione degli Swatch, dai granuli di plastica alla linea di montaggio. Ogni esemplare viene sottoposto a prove di funzionamento e resistenza.
Nella pagina accanto: il profilo di una sezione, una fase di montaggio del quadrante e una cascata di componenti di vari modelli.

Below: some steps in the manufacture of Swatches, from the plastic grains to the assembly line. Each watch is tested to ensure that it works and is resistant.
Opposite page: the profile of a section, a dial assembly phase and a cascade of components of the various models

Alzi la mano chi non ha mai avuto uno Swatch al polso e chi non ha peccato scagli il primo orologio. Dopo quindici anni di successi, il caso di cui tutti hanno parlato e che da tutti è stato esaminato non ha ancora terminato di sconcertare e di dare risultati interessanti. Che si tratti di un progetto fecondo lo dimostrano non soltanto i 250 milioni di orologi finora prodotti, ma soprattutto le molteplici espressioni del celeberrimo marchio. Che tuttavia non è diventato una griffe, come una lettura superficiale dei fenomeni collaterali che l'accompagnano potrebbe suggerire. Ogni aspetto del mondo Swatch è attentamente progettato e realizzato, a cominciare dall'alternarsi delle collezioni stagionali e degli eventi legati al loro lancio, che nell'interpretare al massimo grado l'effimero ne rivelano al tempo stesso la sapiente orchestrazione. Dagli Swatch Lab (i più importanti, quelli di Milano e New York, sono attualmente coordinati e diretti da Carlo Giordanetti) partono con molti mesi di anticipo i suggerimenti (e davvero nessun fenomeno passa inosservato) per i collaboratori (designer, artisti, architetti…) sparsi in tutto il mondo ai quali viene chiesto di disegnare le nuove versioni dei modelli base; le due collezioni annuali ne comprendono circa 60 ciascuna che, una volta prodotte, non vengono più riproposte. Ogni orologio Swatch sembrerebbe quindi nascere all'insegna del "compra e getta", ma tutti sanno che non è così. Questi oggetti poco costosi si conservano ben oltre la stagione del loro debutto e spesso si collezionano, come testimoniano gli "Swatch the Club" che raggruppano i collezionisti sparsi in tutto il mondo.
Si può ipotizzare una spiegazione: ciò che costa poco può valere molto, se la sua qualità è garantita e si veste in modo disinvolto e provocatorio. Ma basta questo a fare di Swatch un caso? Ripercorrere la breve ma densa storia di questo marchio significa scoprire che Swatch non ha un unico artefice, ma nasce dal confluire di varie esperienze, chiamate sul finire degli anni Settanta al capezzale di un illustre ammalato – l'industria orologiera svizzera – in un progetto innovativo (sia come approccio sia come risultato finale) che ha saputo ridare vigore e sviluppo all'intero comparto.

Se un'intuizione può portare a una scoperta scientifica perché non a un successo imprenditoriale? Nicholas G. Hayek, presidente e direttore generale del Gruppo SMH, Società Svizzera di Microelettronica e Orologi SA, cui appartiene il marchio Swatch®, uno dei promotori dell'intera faccenda, dice che per lui "essere imprenditore significa anche essere artista: un imprenditore che innova e crea, che conserva la fantasia e l'emotività di quando era bambino. Perché chiunque gestisca una grande azienda, che realizzi prodotti con una forte carica affettiva come automobili e orologi, non può fare a meno di questo spirito sognatore".
Il sogno di Nicholas G. Hayek riguarda la storia del rilancio e del nuovo sviluppo dell'industria orologiera svizzera. La trama è nota ma viene ripetuta ogniqualvolta si affronti il fenomeno dello Swiss Watch che ha cambiato il modo di intendere l'orologio da polso.
Sul finire degli anni Settanta la Banca Nazionale Svizzera, per sostenere il settore messo in crisi dalla concorrenza dell'Estremo Oriente, aveva acquisito quote azionarie di alcune prestigiose società (Omega, Longines, Hamilton),

Qui di fianco: alcune immagini di Timeship, *flagship* degli Swatch Store a New York, progettato da Pentagram (Daniel Weil con Jim Biber). (Foto Peter Mauss/esto). Sotto: alcuni disegni di Keith Haring (1986) per Swatch Art. Il primo esemplare di questa collezione è stato disegnato da Kiki Picasso.
Al centro: un'immagine pubblicitaria per Pop Swatch, vistoso e dal cinturino elastico.

Right: Timeship, the flagship Swatch Store in New York city, designed by Pentagram (Daniel Weil with Jim Biber). (Photography: Peter Mauss/esto). Below: some drawings by Keith Haring (1986) for Swatch Art. The first model in this collection was designed by Kiki Picasso. Center: a Pop Swatch ad; it is gaudy with an elastic strap.

New York

1985

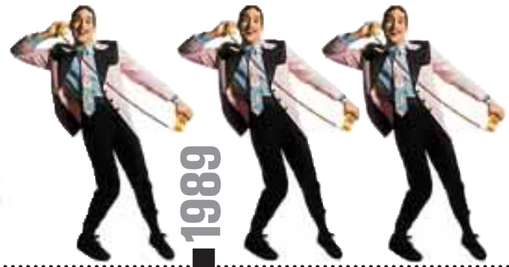
Swatch Art: Kiki Picasso

Pop Swatch: BS 001 Blue Ribbon

1986

Swatch Specials: Royal Puff

1988



1989

Chrono: SCN 100 Skipper

1990

Scuba 200: SDB 100 Barrier Reef

Swatch Twinphone: TXO 200 Naranja

Arezzo

Bergamo

Genova

A sinistra: Swatch Store di Arezzo, Bergamo e Genova, progetto Atelier Mendini.
Nella pagina accanto: con Swatch Twinphone la conversazione telefonica si sdoppia o si quadruplica.

Left: the Arezzo,Bergamo and Genoa Swatch Stores, designed by Atelier Mendini.
Opposite page: with Swatch Twinphone telephone conversations split in two or quadruple.

trovandosi ben presto nel dilemma se rilanciare la produzione o vendere tutto ai giapponesi. Venne affidato a una personalità neutra (Nicholas G. Hayek, appunto, della Hayek Engineering AG) l'incarico di effettuare uno studio per verificare le possibilità di sopravvivenza del comparto, anche se i banchieri davano già per scontato un risultato sfavorevole, a causa delle retribuzioni dei lavoratori svizzeri, molto più alte rispetto a quelle dei concorrenti giapponesi e tali da annullare le possibilità di competere.
Hayek partì con un test a scala internazionale: realizzò tre orologi Omega assolutamente identici, il primo marchiato "made in Switzerland" (107 dollari), il secondo "made in Japan" (100 dollari) e un terzo "made in Hong Kong" (93 dollari). I risultati di vendita dimostrarono senza ombra di dubbio che i consumatori di tutto il mondo sceglievano il made in Svizzera anche se più costoso. I dati evidenziarono ciò che i ricercatori avevano intuito: di fronte al buon nome, il prezzo di un prodotto passa in secondo piano.
Mancava tuttavia l'orologio con i requisiti necessari per battere l'agguerrita concorrenza sul suo stesso campo e conquistare alla luce di una precisa strategia la fascia più bassa del mercato. Secondo le proiezioni dei ricercatori l'orologio da produrre avrebbe dovuto essere, oltre che made in Svizzera, di ottima qualità, preciso, robusto e resistente agli urti, impermeabile, ma soprattutto analogico (con le lancette dei minuti e dei secondi) – e quindi in totale contrasto con la tecnologia digitale utilizzata in Estremo Oriente – di costo contenuto (e con un'incidenza del costo del lavoro non superiore al 20%; i fatti dimostrarono che il costo del lavoro era riducibile al 7%) e che potesse essere venduto in tutto il mondo a un prezzo veramente competitivo (si stabilirono 35 dollari). Il progetto imprenditoriale di Hayek prevedeva utili di 100 milioni di franchi svizzeri in 2-3 anni. Presentato alle banche sortì come risposta: "Se crede così tanto nella possibilità di ottenere utili perché non compra lei queste aziende?". È quello che Hayek ha fatto, dando così inizio all'avventura Swatch che, prima di diventare una leggenda del marketing e della comunicazione, è stata una sfida tecnologica.
Con queste premesse Swatch non poteva che avere una paternità incerta o meglio plurima. Nascerà infatti da un lavoro di gruppo che ha coinvolto esperti di diversa provenienza, ciascuno portatore di un frammento del puzzle, di cui si erano già stabiliti il risultato d'insieme e il ruolo dei singoli componenti ma non la loro natura. Alla definizione del prodotto parteciparono in molti ma il contributo di Jacques Müller – un giovane tecnico (poi direttore Ricerca e Sviluppo alla ETA Fabrique d'Ebauches) che a metà degli anni Settanta aveva disegnato Delirium (definizione ufficiale calibro 999, l'orologio in oro più sottile al mondo, 1,98 mm divenuti 0,98 mm negli sviluppi successivi, e il primo ad adottare un sistema totalmente integrato senza un movimento separato) – e del collega Elmar Mock, fu determinante, così come l'idea di Ernst Thomke, laureato in medicina, per un orologio al quarzo in plastica. Si fece strada una soluzione che sposava i due suggerimenti: spessore sottile + plastica. Mentre l'équipe guidata da Müller lavorava al progetto del nuovo orologio, vennero registrati sette brevetti (alloggiamento della batteria, sistema di fissaggio del cinturino, tecnologia di saldatura del vetro, blocco motore, modulo elettronico, sistema di regolazione, calendario). Alla fine si arrivò a un orologio in plastica assemblabile da un solo lato in modo totalmente automatizzato, risultato ottenuto semplificando drasticamente i meccanismi e raggruppandoli in moduli premontati altamente integrati, per i quali la cassa stessa (un guscio stampato a iniezione ad alta precisione) divenne piastra di montaggio, contenente la base, il vano batteria, l'intera costruzione interna e gli elementi per consentire il fissaggio dei componenti nella posizione corretta. In questo modo vennero eliminati i pezzi non assolutamente necessari, passando dalle 151 parti di un orologio normale (91 in uno al quarzo) alle 51 parti del nuovo prodotto, il cui prototipo venne portato a termine nel 1981. La plastica e la microelettronica avevano fatto nascere Swatch; marketing e comunicazione provvidero a farne un fenomeno di costume.
Molti designer e artisti hanno intrecciato il loro nome a quello di Swatch, basti ricordare la qualità dei contributi alla Swatch Art, iniziata con Kiki Picasso nel 1985 e proseguita con Keith Haring, Jean-Michel Folon, Tadanori Yokoo, Mimmo Paladino, Sam Francis, Mimmo Rotella e tanti altri.
Anche il modo di vendere Swatch doveva essere in linea con Swatch e la sua immagine: gli Swatch Store (saranno 45 a fine 1998 solo in Italia), progettati dall'Atelier Mendini e da Pentagram, sono improntati alla massima libertà: libertà di entrare, curiosare, portare all'interno i propri desideri e vederli soddisfatti in prodotti che sanno anticipare i gusti. Swatch vuole essere vicino alla strada e ai fenomeni spontanei che qui si creano, subito riverberati nella sapiente messa in scena (campagne pubblicitarie, eventi culturali e sportivi) che accompagna il lancio di ogni nuovo prodotto. Niente è davvero lasciato al caso: immagini, colori, manie collettive diventano spunto per creare nuovi prodotti e quindi altre aspettative.
A partire dall'orologio, declinato in tutte le possibili accezioni (cronometro, con movimento automatico, con cassa in acciaio…) senza venire meno ai presupposti guida del progetto iniziale (qualità-facilità d'uso-prezzo-provocazione), l'esperienza è servita a esplorare altre applicazioni della microelettronica, per esempio nel campo della telefonia, e a dare origine a prodotti ibridati come Swatch Access (l'orologio da usare come dispositivo di accesso a luoghi e servizi) o il recentissimo Swatch Talk, una sorta di telefono da polso a forma di orologio. Senza dimenticare la perenne sfida nel campo originario che continua a dare risultati sempre sorprendenti, come Skin, uno Swatch così sottile da essere ridotto a puro segno. Per approdare infine a un altro mito contemporaneo: l'automobile ecologica. Smart, la piccola vettura realizzata in collaborazione con Mercedes-Benz, in produzione a partire dall'autunno 1998, dimostra che utilizzando l'elettronica di bassa potenza (chip da 1,5 volt) e alta precisione del Gruppo SMH, si possono fabbricare motori più piccoli che consumano meno carburante. Come giustamente dice Nicholas G. Hayek: "Siamo abituati a lavorare sui piccoli consumi: basti pensare che l'energia necessaria per accendere una lampadina per un solo secondo è sufficiente per far funzionare un orologio per sette anni". C'è da credergli, come è facile immaginare il successo della "vetturetta da polso".

Pop Swatch Art: One More Time *by* Alfred Hofkunst

Swatch Eyes

1991

Qui di fianco: immagine pubblicitaria per gli Swatch Eyes (esperienza conclusa, forse perché estranea alla microelettronica).
A destra (dall'alto in basso): commercial TV per la Collezione Autunno/Inverno 1991 ("Be yourself Swatch yourself"); colore e design sono linguaggi universali; la confezione accoglie la Swatch Historical Olympic Games Collection (1994).

Right: Swatch Eyes ad (this path ended, maybe because it was alien to microelectronics). Right (from the top down): TV commercial for the 1991 Autumn/Winter collection ("Be yourself Swatch yourself"); the color and design are universal languages. The package accommodates the Swatch Historical Olympic Games Collection (1994).

1992

Stop Watch SSK Coffeebreak

1993

Cellular: Pret-à-Porter TCN 1-01

In basso (da sinistra a destra): Swatch Berg Strüssli, un messaggio divertente in chiave folk. Cataloghi e pubblicazioni raccontano la breve ma intensa storia Swatch attraverso i prodotti e i vari aspetti della comunicazione (Foto Donato Di Bello). I telefoni cellulari (ora non più in produzione), gli apparecchi telefonici, le segreterie e i cerca persone (pager) sono prodotti dalla divisione Swatch Telecom, fondata nel 1989.

Below (from left to right): Swatch Berg Strüssli, a funny message in a folk vein. The catalogues and publications narrate Swatch's short yet intense story by means of the products and the various communication aspects (Photography: Donato Di Bello). The (now discontinued) mobile phones, telephones, answering machines and pagers are produced by the Swatch Telecom division, established in 1989.

Swatch Irony: Odalisque YLG 102

1994

Access: Palmer SHB 100 S/L (*Spring/Summer* 1998)

1995

Hands up those who have *never worn a Swatch on their wrist and let those who have never sinned cast the first watch. After fifteen years of success, the case that has been talked about and scrutinized by one and all, is as disconcerting as ever and still producing interesting results. That the project is a fruitful one is demonstrated not only by the 250 million watches made to date, but above all by the manifold expressions of this world-famous name. It has not, however, become just a fashionable maker's label, as a casual glance at its attendant phenomena might suggest. Every aspect of the Swatch world is carefully thought out and implemented, starting from the alternation of seasonal collections and of the events connected with their launches. These, by interpreting the ephemeral to the highest degree, simultaneously reveal its shrewd orchestration. Many months in advance, the Swatch Labs (the most important of which, in Milan and New York, are currently coordinated and managed by Carlo Giordanetti) send out suggestions (and truly no trend goes unobserved) to designers, artists, architects scattered across the globe, chosen to design the new versions of basic models. The two annual collections each comprise about 60. Once produced, these models are not repeated. Every Swatch watch would thus seem to be born under a "buy-and-dispose" banner. But everyone knows this is not so. These inexpensive objects last well beyond the season of their début and often become collectors' items. Witness the "Swatch the Clubs" that unite collectors worldwide.*
A possible explanation may be that what costs little can be worth a lot, if its quality is guaranteed and if its garb is relaxed and provocative.
But is this enough to make Swatch a case? Retracing the brief but dense history of this trademark, we discover that Swatch does not originate from a single creator but springs from the confluence of various enterprises. These were summoned, at the end of the 1970s, to the bedside of an illustrious patient – the Swiss watchmaking industry – to implement an innovative project (both in its approach and in its outcome) which would restore vigour and growth to the entire sector.
If a hunch can lead to a scientific discovery, then why not to an entrepreneurial success? Says Nicholas G. Hayek, president and general manager of the SMH Group, the Swiss Microelectronics and Watches Company SA, which owns the Swatch® trademark and was one of the promoters of the whole enterprise: "As I see it, being an entrepreneur also means being an artist: an entrepreneur who innovates and creates, who retains the imagination and excitement of childhood. Because anyone running a big company making products with a strong affective impact, like cars and watches, must have this dreaming spirit".
Nicholas G. Hayek's dream was about the relaunching and redevelopment of the Swiss watchmaking industry. The plot is familiar by now, but it is repeated whenever we look at the Swiss Watch prodigy that has changed people's understanding of wristwatches. Towards the end of the 1970s the National Bank of Switzerland shored up a sector that had been hit by competition from the Far East, by acquiring interests in a number of prestigious companies (Omega, Longines, Hamilton). But it was soon faced with the dilemma of whether to boost production or sell out to the Japanese. A neutral figure (Nicholas G. Hayek, of Hayek Engineering AG) was appointed to survey the sector's chances of survival. It was a foregone conclusion, though, among the bankers that the result would be unfavourable, simply because wages paid to Swiss workers were much higher than those of their Japanese competitors, thus making it impossible to compete.
Hayek started with an international test: he made three absolutely identical Omega watches, the first marked "made in Switzerland" (at 107 dollars), the second "made in Japan" (at 100 dollars), and a third "made in Hong Kong" (at 93 dollars). Sales proved without a shadow of doubt that consumers worldwide had chosen the one made in Switzerland, even though it cost more. The figures clearly revealed what the market researchers had guessed, that when it comes to a good name the price of a product is of secondary importance.
The industry, however, lacked a watch with the requisites to beat fierce competition on its own ground and, in the light of a clear-cut strategy, to conquer the lower end of the market. According to the survey projections, the watch it was looking for needed not only to be made in Switzerland, but to be of excellent quality, precise, strong, shock-absorbent and waterproof, but above all analogical (with minute and second hands). It would thus be in total contrast with the digital technology favoured by the Far East. Further, it had to be inexpensive, with a labour cost of not more than 20% (the facts demonstrated that the labour cost could actually be cut to 7%), and saleable worldwide at a really competitive price (fixed at 35 dollars). Hayek's industrial project had envisaged profits of 100 million Swiss francs in 2 to 3 years. When he approached the banks he was told: "If you believe so firmly in the possibility of earning these profits, why don't you buy the companies yourself?" So he did. Thus Hayek started the Swatch adventure which, before becoming a marketing and communications legend, was primarily a technological challenge taken up.
In a situation like this Swatch could not but have had a doubtful, or rather, multiple paternity. In fact it was born of a working group that brought together experts of mixed origins, each bearing a piece of the puzzle. The final picture, and the role played by the individual components of that puzzle, had already been established, but not their nature. Many people took part in the product's definition. But the contribution made by Jacques Müller, and by his colleague Elmar Mock, was decisive. Müller was a young technician later named head of R&D at ETA Fabrique d'Ebauches, who in the mid-70s had designed "Delirium" (official definition calibre 999, the world's thinnest gold watch, 1.98 mm subsequently reduced to 0.98 mm, and the first to adopt a totally integrated system without separate movement). So also was the idea put in by Ernst Thomke, a graduate in medicine, of a quartz watch in plastic. A solution then began to take shape which married the two suggestions: slimness plus plastic. While the team led by Müller was working on the project for the new watch, seven patents were registered (for the battery housing, the strap fastening system, glass welding technology, drive

1996

Swatch Irony Sculba: YDS 107 AB Stainless Steel

Lucky 7 SKZ 116 (*Spring/Summer* 1998)

swatch ALL OVER THE WORLD

the club

A sinistra e sotto: Swatch The Club, l'associazione dei collezionisti Swatch ha rappresentanze in tutto il mondo. Ci sono sette buone ragioni per aggregarsi, tra le quali ricevere un orologio riservato ai soci e le pubblicazioni internazionali raccolte in un apposito contenitore. (Foto Donato Di Bello).
A destra: due immagini pubblicitarie: campagna Autunno/Inverno 1986 (in alto) e Autunno/Inverno 1991.

Left and below: Swatch The Club, the Swatch collectors association is global. There are seven good reasons for joining, including to receive a special members' watch and the international publications grouped in a special binder. (Photography: Donato Di Bello). Right: Two ads; the 1986 Autumn/Winter campaign (above) and Autumn/Winter 1991.

1997

Skin: Black Out Too SFB 100 D

Skin: Pure Line SFB 101

Swatch Twinphone

1998

Swatch Talk

Smart City Coupé

In questa pagina c'è il presente (e parte del futuro) Swatch: Skin, sottile oltre l'immaginabile (la cassa è realizzata con un tipo di plastica derivato da studi eseguiti per la NASA), diverso anche nella confezione (Foto Donato di Bello); la seconda generazione di Swatch Twinphone, il telefono che si sdoppia, ammorbidito nelle forme e nei materiali; Swatch Talk (Foto Swatch Telecom/Tom Philippi), orologio e telefono integrati in un unico apparecchio da polso; infine Smart, City Coupé realizzato con Mercedes-Benz, in produzione dal prossimo ottobre.

On this page is Swatch's present (and some of its future). Skin is unbelievably thin (the watchcase is in a type of plastic derived from studies performed for NASA); the packaging differs too (Photography: Donato Di Bello). The second generation of Swatch Twinphone, the telephone that divides into two, with softer forms and materials. Swatch Talk (Photography: Swatch Telecom/Tom Philippi), a combined wristwatch and telephone. Lastly, Smart is the City Coupé made with Mercedes-Benz, coming into production next October.

lock, electronic module, regulation system, date indicator). Eventually they came up with a plastic wristwatch that could be assembled from one side by full automation. This result was achieved by drastically simplifying the mechanisms and grouping them into pre-assembled, highly integrated modules, for which the case itself (a high-precision, injection-moulded shell) became the assembly plate, containing the base, the battery housing, the entire inner construction and the elements needed to allow the components to be fixed in their correct positions. In this way any pieces not absolutely necessary were abolished. The 151 parts comprising a normal watch (91 in a quartz version) dropped to 51 for the new product. The prototype was completed in 1981. Plastic and micro-electronics had given birth to Swatch. Marketing and communication then turned it into a consumer hit.
Many designers and artists have interwoven their names with that of Swatch. One need only recall the quality of the contributions to Swatch Art, which began with Kiki Picasso in 1985 and continued with Keith Haring, Jean-Michel Folon, Tadanori Yokoo, Mimmo Paladino, Sam Francis, Mimmo Rotella and numerous others.
The way Swatch is sold also had to be in keeping with its corporate image. All Swatch Stores (there will be 45 by the end of 1998 in Italy alone), designed by Atelier Mendini and by Pentagram, are based on the maximum of freedom: to walk in and look around, to bring in the customer's own desires and see them satisfied in products with the capacity to anticipate tastes. Swatch is intended to be close to the street and to the spontaneous events created on it, which are immediately echoed in the savvy staging of events (advertising campaigns, cultural and sports dates) linked to the launch of each new product. Truly nothing is left to chance. Images, colours and collecting fads become springboards for creating new products. Hence further expectations.
Starting from the watch proper, declined in all its possible variants (chronometer, with automatic movement, steel case…) whilst always sticking to the guidelines of the initial project (quality/convenience/price/provocation), experience has served to explore other applications of micro-electronics, for example in the telephony sector, and to get into hybrid products like Swatch Access (the watch to be used as a device for access to places and services) or the very recent Swatch Talk, a sort of wrist-phone shaped like a watch. And of course, the everlasting challenge to be met in the original field, which continues to produce constantly surprising results, such as Skin, a Swatch so thin that it is reduced to a pure sign; ending up with another contemporary myth: the ecological car. Smart, the small car made in cooperation with Mercedes-Benz, in production since the autumn of 1998, proves that by harnessing low-power electronics (1.5 volt chips) and the high precision of the SMH Group, smaller engines can be manufactured to consume less fuel. As Nicholas G. Hayek rightly says: "We are accustomed to work on low consumption: you need only think that the energy required to turn on a light-bulb for a single second is sufficient to power a watch for seven years". And one can well believe him, just as it is easy to imagine the success of the "wrist-car".

Gli Swatch Lab: due domande a Carlo Giordanetti *The Swatch Labs: two questions to Carlo Giordanetti*

In SMH dal 1987 (a parte una breve parentesi in Piaggio, 1993-94), Carlo Giordanetti fonda nel 1988 lo Swatch Lab di Milano, coordinandolo sino al 1990. Quindi è nella casa madre a Biel, dove ricopre la carica di responsabile marketing Swatch a livello mondiale e di responsabile del coordinamento e sviluppo del prodotto e delle collezioni. Nel 1995 crea lo Swatch Lab di New York, che coordina insieme a quello di Milano. Attualmente è Vice President Marketing Swatch Usa ed Executive Director Swatch Lab International.

Che cosa sono gli Swatch Lab e quale ruolo svolgono nella creazione dei modelli?
"Swatch Lab fu aperto a Milano nel 1988 e dal primo momento è stato un 'crogiolo di razze', culture, mentalità e ispirazioni differenti. Ogni stagione, il Lab elabora centinaia di proposte. Ogni linea ha le sue fonti di ispirazione. Per tutti i prodotti, comunque, la scelta del nome è fondamentale: esso ne esprime la personalità e ne sintetizza la storia, così com'è avvenuto sin dall'inizio per Swatch. Una parte affascinante del processo è la ricerca dei trend: solitamente, si inizia a pensare a una collezione con 18 mesi di anticipo sul suo lancio".
Quanti sono gli Swatch Lab e chi sono i collaboratori che aiutano a definire le nuove collezioni?
"Allo Swatch Lab di Milano fu aggiunto nel 1995 quello di New York; in entrambe le strutture si avvicendano designer, illustratori, grafici e creativi di nazionalità diverse, cui si uniscono i personaggi con i quali Swatch sviluppa le famose serie speciali: orologi in tiratura limitata e numerata, realizzati da nomi famosi dell'arte, della moda, della fotografia, del cinema, con packaging speciali per il mercato dei collezionisti. Ciò che sorprende degli Swatch Lab è la capacità di far convivere le diverse anime di Swatch. Il giovane creativo con lo scultore di fama mondiale, il grande regista con la più provocatoria delle fashion designer, nel nome del tempo e della sua flessibilità. I nuovi prodotti, quelli in cui si richiede lo sviluppo di nuove forme, sono studiati nella casa madre, in stretta collaborazione tra progettazione, produzione e marketing centrali".

__Carlo Giordanetti has__ been with SMH since 1987 (apart from a brief interval at Piaggio, 1993-94). In 1988 he founded the Milan Swatch Lab which he coordinated until 1990. He then moved to the parent company at Biel, where he was head of Swatch marketing worldwide and in charge of the coordination and development of products and collections. In 1995 he set up the New York Swatch Lab, which he coordinates together with that of Milan. He is at present Vice President Marketing Swatch USA and Executive Director Swatch Lab International.

What are the Swatch Labs and what role do they play in the creation of models?
"Swatch Lab was opened in Milan in 1988 and immediately became a 'melting pot of races', cultures, mentalities and inspirations. Each season the Lab comes up with hundreds of propositions, each line having its peculiar sources of inspiration. For all products however the choice of name is seminal, for it expresses their personality and sums up their story. This has been happening ever since Swatch came into existence. A fascinating part of the process is the search for trends. Usually the corporation starts thinking about a collection 18 months ahead of its launch".
How many Swatch Labs are there and who are the associates who help define the new collections?
"To the Milan Swatch Lab was added that of New York in 1995. In both these structures designers, illustrators, graphic designers and creative people of different nationalities take turns and are joined by the personalities with whom Swatch develops its famous special series: watches in limited and numbered editions, designed by famous names from the worlds of art and fashion, photography and the cinema, with special packaging for the collectors' market. The surprising thing about the Swatch Labs is their knack of bringing the diverse Swatch spirits together: the young creative with the world-famous sculptor, the renowned film director with the most provocative fashion designers – all in the name of time and its flexibility. New products entailing the development of new forms are engineered by the parent company, in close cooperation with central design, production and marketing".

Testo di Frida Doveil
Fotografie di Beba Stoppani

La materia progettata

Text by Frida Doveil
Photographs by Beba Stoppani

Designed material

Il progetto dei linguaggi espressivi rappresenta uno degli obiettivi strategici più importanti dell'industria di domani. Con la nascita di nuovi linguaggi della materia si compie una rivoluzione profonda. Si stabilisce una nuova forma di relazione con gli oggetti, più simbolica e culturale che non banalmente allegorica, come quella legata all'aspetto formale. Questo cambiamento è il prodotto di un design di ricerca che considera la materia come il più potente mezzo futuro di relazione dell'uomo con l'artificiale. Una relazione culturale profonda, che passa attraverso il design delle qualità del materiale, la ricerca e l'espressione della sua anima più vera.

The design of expressive languages represents one of the leading strategic goals of tomorrow's industry. As new material languages are born a deep revolution is carried out. A novel form of relationship with the objects is established: it is more symbolic and cultural than tritely allegorical, like the one connected to the formal appearance. This change is the product of design research that treats materials as the most powerful future means for relating mankind to artificial. A profound cultural relationship involving the design of the material's qualities, research and the expression of its truest soul.

Plastiche mimetiche, sempre più discrete, capaci di adattare la propria immagine all'atmosfera intima e rassicurante della tradizione domestica. Colori sobri e attutiti, opacità simili a quelle del legno, forme solide e corpose, spessori forti, pesantezze inusuali. O plastiche visionarie, aggressive e assolutamente autonome da qualsiasi riferimento. Nelle quali estetica e struttura fanno parte di una stessa strategia espressiva che gioca sulle qualità profonde della materia artificiale. La trasparenza di superfici liquide, livide di colori pungenti come quelli dello schermo di un computer. O la reattività di superfici cangianti, sensibili al cambiamento della luce come alla pressione della mano. Ma anche la sensualità di plastiche organiche come jelly fish, soffici al tatto e misteriosamente gelatinose come una nuova generazione di ibridi a mezzo fra natura e artificio. La plastica si è ribellata a un linguaggio che oramai non le apparteneva più (colori poco progettati, forme scelte per facilitare la sformatura degli stampi, semplificazione dei pezzi) e che la costringeva al ruolo di materia senza personalità propria e, attraverso la mediazione della cultura del progetto, è entrata a far parte del paesaggio quotidiano con un volto più umano e rassicurante, emozionale ma anche con una sua eleganza, con un volto più personale. Dalla metafora della natura all'identità adulta di artificiale con una propria fisicità materica vera, reale, che si autodichiara, il paesaggio odierno della materia progettata (la plastica non è la sola a avere acquisito, con il progetto degli attributi espressivi, una nuova consapevolezza estetica e di linguaggio) propone oggi immaginari di grande autonomia espressiva. Accanto a plastiche glamour, techno chic e bio-tech, legni malleabili come termoplastici, o diafani come alabastro, grazie all'inserimento di piccoli particolari in metacrilato trasparente. O ancora fibre naturali trasformate in plastiche biologiche e plastiche di riciclo texturizzate come pelli naturali. Potrebbe sembrare la naturale evoluzione degli stili. Un fatto formale e non culturale, quello che al predominio delle figurazioni allegoriche sostituisce nel progetto dell'artificiale il gusto per i particolari che danno valore, il progetto delle qualità soft (il colore, la texture, il tatto, la lucentezza, l'opacità) che definiscono gli attributi estetici come dettagli di identità. Ma le motivazioni che stanno alle spalle di questa macroscopica quanto rapida trasformazione dell'identità dei materiali artificiali sono da ricollegarsi a qualcosa che trascende le questioni di stile. La grande innovazione estetica di cui è portatore il progetto dell'artificiale è una rivoluzione emotiva, tanto silenziosa quanto di grande impatto culturale, che sta offrendoci qualcosa di più che non solamente un volto inconsueto per i nuovi materiali. Riguarda una nuova affermazione della cultura del design di ricerca sulla tradizionale cultura tecnica, che da sempre considera il materiale come un fatto puramente strumentale alla realizzazione pratica degli oggetti. Alle spalle del cambiamento dei linguaggi sta una ricerca di design che investe la sfera simbolico-emotiva del rapporto con la tecnologia. Una ricerca sulle qualità profonde della materia artificiale, che al predominio delle prestazioni tecniche affianca la necessità, fisica e psicologica allo stesso tempo, di trovare i riferimenti antropologici e culturali al mutare delle esperienze visive e sensoriali, senza i quali mancherebbero le basi per una relazione intima, positiva dell'uomo con la materialità dell'artificiale. A partire dal progetto dell'identità dei materiali si sta producendo una rivoluzione dei linguaggi che tocca la relazione d'uso, il modo di interagire con gli oggetti e con i luoghi. Uscita dai territori sperimentali delle avanguardie radicali, la cultura progettuale che lavora sulle nuove identità dei materiali è oggi portatrice di una sorta di rifondazione antropologica del rapporto con la materia, che trascina con sé, positivamente anche il rapporto, a volte un po' stanco, con gli oggetti del paesaggio artificiale.

Il design dei materiali

Al di là del contributo, importante, che il design ha dato in questi anni alla civilizzazione dell'artificiale attraverso l'uso poetico delle nuove tecnologie (quel filo rosso che lega idealmente le ricerche anticipatrici di Gaetano Pesce a quelle odierne di Ron Arad) un nuovo fronte di contributo del design lavora a costruire "sul nascere" i connotati dell'artificiale. Operando in quel territorio, terreno abituale dei tecnici, dove il materiale viene definito e dove particolare su particolare, differenza su differenza, può costituirsi quel corredo di proprietà che renderanno daranno materiale una identità culturalmente riconoscibile. Si tratta di un territorio della ricerca di progetto che investiga sulle radici antropologiche dell'esperienza percettiva, per la costruzione dei nuovi immaginari estetici in un dialogo più profondo e duraturo con le cose. Il progetto della materia rappresenta oggi un'area disciplinare che ha saputo crescere e sviluppare proprie competenze specifiche , anche strategiche, di ricerca autonoma attorno alla relazione emotiva, squisitamente immateriale, dell'uomo con l'artificiale. Come dire che il progetto della parte materiale delle cose, andando a incidere direttamente sulla qualità dei materiali di produzione, diventa parte delle strategie comunicative perché, accanto all'immissione diretta sulla scena del progetto di strutture soft di identità dei prodotti (colore, texture, sonorità, odori) individua modelli strategici di linguaggio utili a dare riconoscibilità agli oggetti. In questa dimensione 'immateriale' della materialità odierna si muove quella parte significativa della cultura di progetto che chiamiamo design dei materiali. Un'area di progetto che amplia di molto il quadro degli interlocutori tradizionali del designer di prodotti (dall'industria dei beni di largo consumo sino all'industria produttrice della materia prima e dei semilavorati industriali), abituato a confrontarsi con il lavoro di altri progettisti (e a orientarlo), a trovare la via di comunicazione materiale a valori immateriali emergenti (per esempio "la bontà ambientale"), a fare strategia sui linguaggi (quale senso profondo, non stilistico, dare alle estetiche, ai materiali usati, come legare le tecnologie di produzione alla storia dell'azienda, al brand, alle corporate qualities).

I tre assiomi del cambiamento

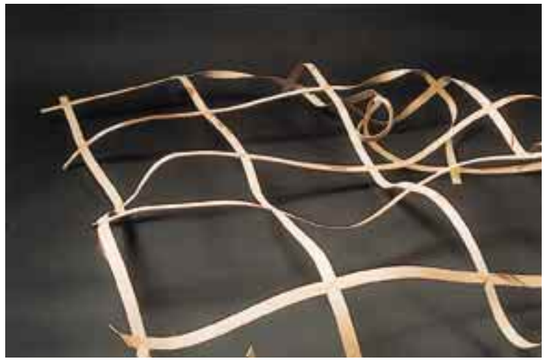
I ruoli che la cultura del design dei materiali ha nel cambiamento in atto, sono ancora una mappa provvisoria, in via di evoluzione, ma alcuni segnali del loro successo, della loro affermazione si stanno delineando fin d'ora. Provocatoriamente proponiamo come verità evidenti del ruolo che questa cultura giovane del design strategico ha già oggi sull'evoluzione della cultura dell'artificiale tre assiomi.

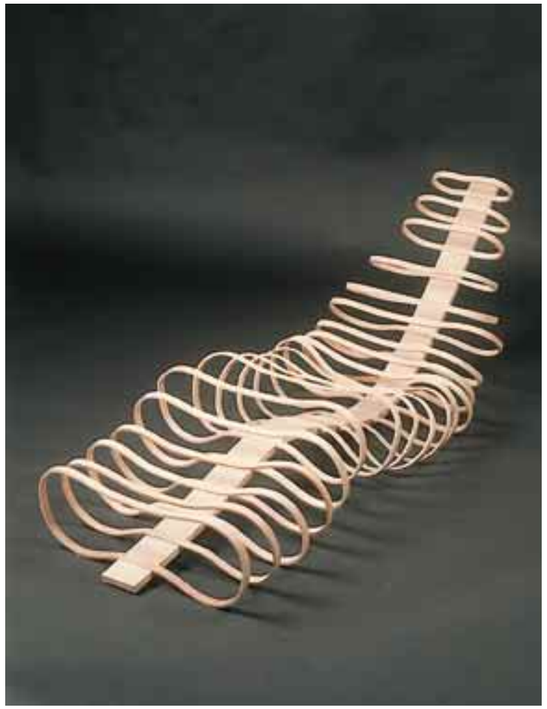
Primo assioma: il successo dei materiali progettati è un successo che si afferma sul terreno dell'industria. L'industria riconosce al progetto del materiale un ruolo strategico concreto nella nascita dei futuri scenari di prodotto. Questa è la grande differenza del ruolo attuale del design dei materiali dalle esperienze dell'avanguardia radicale dei primi anni Settanta: il fatto che lavora dentro l'industria, andando a incidere sulla realtà quotidiana, attraverso la produzione di massa. È la riaffermazione storica della cultura visionaria del design narrativo alla scala del grande numero. Un modello che la cultura italiana del design conosce bene per averlo applicato più volte su tematiche centrali nella trasformazione dei costumi estetici delle aziende (dal rapporto storico di Ettore Sottsass con l'Olivetti a quello pluridecennale di Clino Castelli con la Mitsubishi auto, passando attraverso il rapporto tra Abet Laminati e una progettista come Paola Navone). Se questo successo del design narrativo non fosse vero non si potrebbe spiegare come oggi intere generazioni di prodotti della consumer electronics, dell'auto o dell'accessorio sportivo, dei semilavorati e, timidamente, persino della grande industria chimica, possano fondare la loro specificità su aspetti tanto immateriali come la qualità di un colore o di una textura.

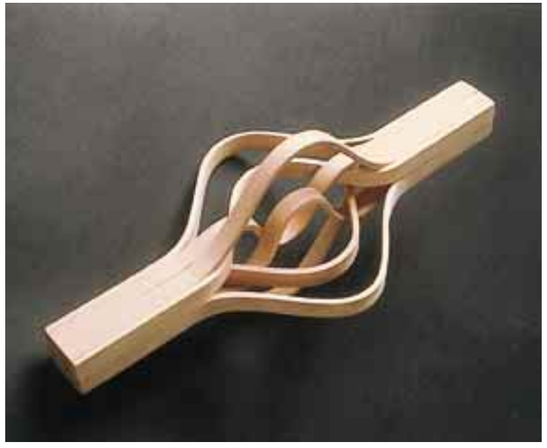
Secondo assioma, legato al primo: l'industria riconosce un ruolo strategico al design dei materiali. Il presente di domani porta con sé la crescita esponenziale delle aziende material oriented, per le quali il tema della ricerca sui materiali passa dall'essere un tema tecnico a essere soprattutto un tema strategico da mettere al centro dello sviluppo evolutivo dell'azienda, fondamentale quanto altri strumenti della comunicazione tradizionale per esprimere la corporate culture. Design dei materiali, design delle soft qualities, design delle interfacce, sono elementi concreti di autocomunicazione dei prodotti, esattamente come la riuscita funzionale.

Terzo assioma, che chiude il cerchio di questo successo: la nuova democrazia dei materiali. La crescente attenzione di progetto alla percezione psicologica rispetto a quella fisica, agli stati d'animo rispetto alle sole necessità funzionali della relazione uomo-oggetto, da un lato, e al progetto delle qualità soft, alla cura dei dettagli, dall'altro, ha aperto la strada a nuove forme di convivenza fra materiali poveri e materiali preziosi, fra materiali della tradizione passata e materiali di nuovissima generazione, in una sorta di democrazia dei linguaggi dove materiali un tempo separati per classe oggi dialogano insieme per costruire nuovi scenari estetici e d'uso. Un nuovo territorio dell'estetica che è anche un nuovo territorio della comunicazione sull'artificiale, dove prestazioni avanzate hanno il volto rassicurante della tradizione, dove si gioca sull'ambiguità degli attributi, sulla fratellanza degli opposti, sui contrasti di carattere. Dove colori, texture, decoro, anticipano, anziché seguire, la definizione della forma e la natura stessa delle qualità performative dell'oggetto, facendole parte di un *unicum* comunicativo, strategicamente dosato per essere capace di suscitare ancora emozioni, in un mondo oramai saturo di informazioni e di stimoli.

NUOVI LEGNI *NEW WOODS*







La nuova intensità espressiva dei materiali è il prodotto di quella cultura del design di ricerca che al predominio delle figurazioni allegoriche sostituisce la ricerca di nuovi riferimenti antropologici legati alla natura profonda del materiale e della tecnologia. Il legno precompresso è un metodo di comporre il legno in forma tridimensionale; questo materiale viene preparato attraverso un processo in due fasi per essere poi ulteriormente lavorato. In modo estremamente semplice, il legno può essere modellato facilmente. Questa tecnologia è stata sviluppata dal Danish technological Institute e Copwood A/S. In questa pagina elementi in legno precompresso sviluppati dal Danmarks Designskole durante un workshop internazionale, 1997.

The new expressive intensity results from the design research culture that has replaced the predominance of the allegorical figurations with the hunt for fresh anthropological references linked to the profound nature of the material and technology. Precompressed wood is a method of forming wood three-dimensionally; this material is prepared in a two-step process, then it is further processed. The wood can be easily shaped in an extremely simple fashion. This technology was developed by the Danish Technological Institute and Copwood A/S. This page depicts some precompressed wood elements developed by the Danmarks Designskole during an international workshop in 1997.

TRASPARENZE PROFONDE *DEEP TRANSPARENCIES*

La nuova frontiera della ricerca industriale è il design dei materiali, che comunica i valori della materia artificiale per aprire un profondo dialogo con gli oggetti. Caratterizzare gli oggetti non è solo un problema di estetica. Disegnare le qualità soft vuole dire preoccuparsi della relazione culturale e emotiva, oltre che funzionale e visiva, con i materiali. Soprattutto con quelli artificiali, che non hanno un volto proprio. In questa sezione, nuove texture per applicazioni domestiche. In alto, Texluce, un nuovo ibrido tra legno e plastica acrilica prodotto da Piarottolegno (design: Paolo Nava), in grado di creare nuove sensazioni all'interno di oggetti considerati normalmente comuni. In basso, ricerca del Pilab© del Domus Academy Research Center (lab di ricerca sull'identità delle materie plastiche di massa) per la Fratelli Guzzini su una nuova generazione di decori strutturali.

The new frontier of industrial research is materials design; it communicates the values of the artificial in order to initiate a deeper dialogue with the objects. Giving objects expressive traits is not an aesthetic problem alone. Designing soft qualities means scrutinizing the cultural and emotional relationship with the materials, not just the functional and visual ones. Especially artificial materials, which do not have their own looks. This section illustrates new textures for household application. Above, Texluce, a new cross between wood and acrylic plastic manufactured by Piarottolegno (design: Paolo Nava). It is able to create innovative sensations within objects that are normally considered common. Below, a research performed by the Domus Academy Research Center's Pilab© (Research Lab on the Identity of Mass Plastics) for Fratelli Guzzini on a new generation of structural decorations.

NUOVO HIGH-TECH *NEW HIGH-TECH*

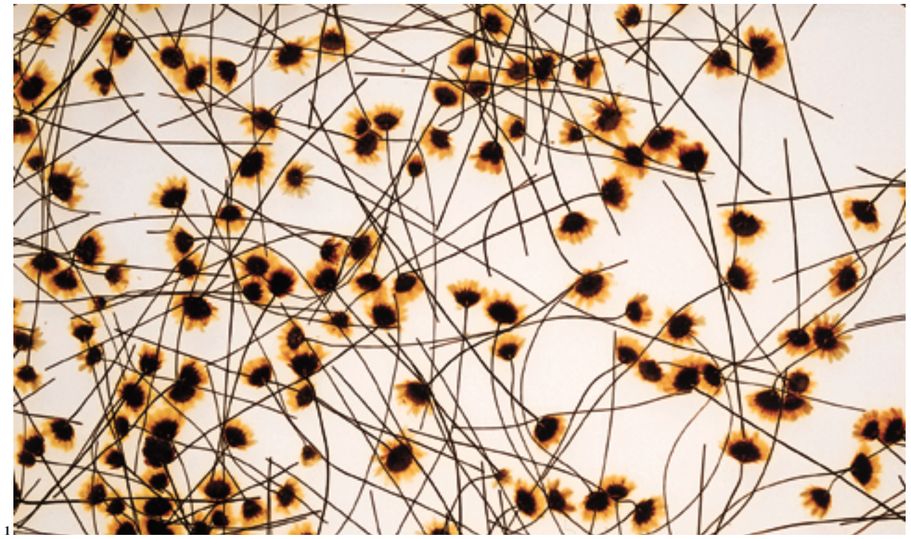
**La ricerca sull'identità delle plastiche e sulle diverse qualità che ne caratterizzano i colori, la texuture, il tatto, è una ricerca sulle diverse 'anime' della tecnologia, quella chic piuttosto che non quella eco, che rappresentano la vera dimensione nuova dell'high tech. In questa sezione, il progetto di nuova identità per l'orologio G-Shock Casio, del Domus Academy Research Center per Casio Japan.
A fianco, Big soft strap, progetto Maria Ella Carrera e Ricardo Inigo.**

***Exploring the identity of plastics and the various attributes of their colors, texture and touch is research on the diverse 'souls' of technology. Chic and green, for example, represent the real novelty of high-tech. In this section are the new identity designs for Casio's G-Shock watch by the Domus Academy Research Design Center for Casio Japan.
Right Big Soft Strap, designed by Maria Ella Carrera and Ricardo Inigo.***

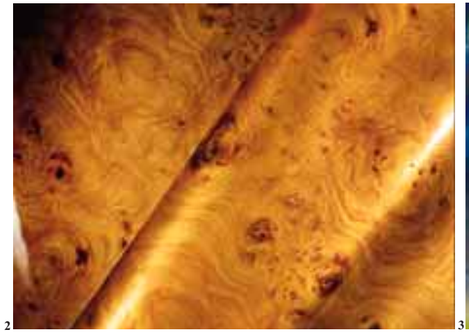
LUSSO DI MASSA *MASS LUXURY*

Un territorio nuovo del progetto dell'artificiale, ancora relativamente poco indagato, è quello della dimensione glamour della tecnologia. La plastica come potenziale linguistico di grande forza evocativa e simbolica per portare al grande numero il tema del lusso; ma senza più nessun riferimento ai materiali naturali e preziosi, come dire immaginare i tessuti straordinari della moda al posto della finta radica per i lussuosissimi interni in plastica delle nuove auto berline. I film plastici e tessuti raccolti in questa sezione sono stati prodotti dalla Schmidt, di Rozzano, design Andreina Solarsky (fig. 1, 2) e dalla A T+T di Lucca (fig. 3,4, 5, 6, 7)

Glamour technology is unbroken ground for artificial design, still barely probed. Plastics have the linguistic potential of great evocative and symbolic strength to carry luxury themes to mass production. But there no longer will be any reference to natural, precious materials; that is like imagining the extraordinary fashion fabrics instead of the fake walnut-root for the very, very luxurious plastic interiors of new sedans. The plastic films and fabrics portrayed in this section are made by Schmidt (fig. 1, 2), based in Rozzano on the outskirts of Milan (design: Andreina Solarsky) and by AT+T from Lucca (fig. 3, 4, 5, 6, 7).

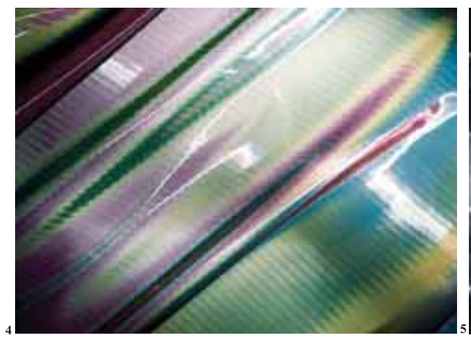


1

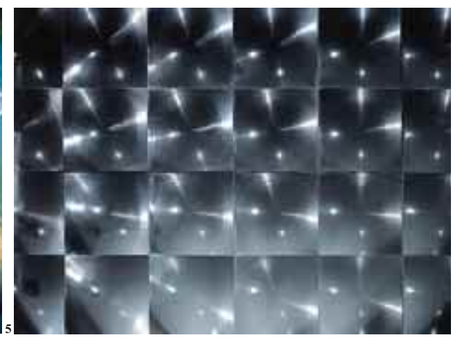


2

3



4



5

6

7

NUOVE IDENTITA' *NEW IDENTITIES*

Uno dei territori linguistici di maggiore interesse aperto con il progetto delle qualità estetiche delle materie plastiche è quello di un nuovo hitech fondato su caratteri morbidi e rilassanti, e l'uso del colore, e della trasparenza, come espressione di nuove funzioni.
A sinistra walkman Sony Bean, dedicato al mercato giapponese dei teenagers: la fascia laterale è luminescente e emette al buio la luce assorbita in precedenza. A destra scarpa agonistica Nike Ai2.

One of the more interesting linguistic lands opened up by the design of the aesthetic characteristics of plastics is a pioneering high-tech based on soft, relaxing features. The use of color and transparency count too, as the expression of brand-new functions. Left: Sony's Bean Walkman, targeted at Japanese teenagers; the side strip is luminescent and in the dark it emits the light previously absorbed. Right: The Nike A12 training shoe.

NATURALE/ARTIFICIALE *NATURAL/ARTIFICIAL*

E' scomparsa la tradizionale dicotomia fra materiali naturali e materiali artificiali: la vera sfida si gioca ora sul terreno dell'identità. Fra materiali con una propria personalità, sia estetica che funzionale, e materiali generici, senza qualità specifiche.
Sullo sfondo, Nomad, barriera antisporco ad alta efficienza funzionale, messo a punto da 3M attraverso la realizzazione di un materassino vinilico che "intrappola lo sporco" e garantisce inoltre un effetto cushioning. Nel particolare spugna vegetale ottenuta dai frutti compressi della *luffa cylindrica* in grado di riacquisire, se messa in acqua calda, vino a 20 volte il volume compresso e di essere poi seccata nuovamente all'aria.

The traditional dichotomy between natural and artificial materials has faded: now the real challenge takes place over identity. The contestants are materials with their own formal and functional personality against generic materials, without specific qualities. In the background is Nomad, the highly efficient dirt barrier developed by 3M; a vinyl mattress "traps the dirt". Furthermore, it ensures a cushioning effect. The detail shows a vegetable sponge obtained by compressing the fruit of the tropical plant* luffa cylindrica. *They can expand to 20 times their compressed volume when placed in hot water and then dried again in the air.

L'identità di ciascun materiale non si gioca più sulle differenze fra vero e falso, fra povero e prezioso, ma sulla capacità di comunicare riferimenti culturali e valori nuovi. Il vecchio contrasto fra natura e artificio diventa un dialogo, con nuove possibilità di confronto. A partire dall'alto, i colori e le finiture speciali del Krilon, il nuovo materiale per sedute della Pierantonio Bonacina, ottenuto con profili coestrusi plastica/nylon. Elaborazioni di Carla Monchen e Mirella Sahetapy sull'identità del pre-preg, materiale biocomposito di Proterra International, centro olandese per lo sviluppo applicativo dei materiali a base agricola (agro-based). Sotto, sperimentazioni applicative del Pilab© DA Research Center sull'identità delle plastiche eterogenee di riciclo, produzione Rpe e, a lato, ricerca del Pilab© sui Bianchi Assoluti, una delle nuove dimensione estetiche della plastica, il Colorless.

The identity of each material is no longer founded on the differences between true and false, between poor and precious. Instead, the identity derives from the capacity to communicate cultural references and new values. The old contrast between nature and the artificial becomes a dialogue, with fresh opportunities for comparison. From the top down: the colors and special finishes of Krilon, Pierantonio Bonacina's trailblazing seating material. It is obtained from coextruded profiles of plastic and Nylon. Creations by Carla Monchen and Mirella Sahetapy concerning the identity of pre-preg, a biocomposite material made by Proterra International. This Dutch center works on the applications development of agro-based materials. Below: applications experiments carried out by the Pilab© of the DA Research Center on the identity of heterogeneous recycled plastics, Rpe production. Right: the research conducted by Pilab© on Pure Whites, one plastic's novel formal dimensions: Colorless.

Plastics camouflage themselves, *becoming increasingly discreet and capable of adapting their own image to the intimate, reassuring image of domestic tradition. The colors are sober and attenuated and the opaqueness is similar to wood's; also, the forms are solid and full-bodied, while they are rather thick and unusually heavy. Another alternative is visionary plastics, aggressive and absolutely without any reference. In these materials looks and structure belong to the same expressive strategy that plays on the deep qualities of the artificial material. You can have the transparency of liquid surfaces, bright with garish colors like those of a computer screen or the reactivity of changeable surfaces, sensitive to the modifications of the light and the pressure of your hand. Still another possibility is the sensuality of organic, jelly-fish-like plastics, soft to touch and mysteriously gelatinous like a new generation of hybrids, a cross between natural and artificial. Plastics have rebelled against a language that was not their own anymore (colors with little design, forms picked to facilitate removal from the molds and simplified pieces). They were forced to play the part of a material without its own personality. Now, since design culture has stepped in, plastics have joined the everyday landscape wearing a more human, reassuring look; they appear more emotional and even more elegant, with a more personal mien.*

The current passage made by designed material, from the metaphor of nature to the adult artificial identity with its own, real physicality that is asserted, today offers imaginary realms whose expressive autonomy is grand. (Plastics are not the only material to have acquired, by means of the design of the expressive attributes, a new aesthetical and linguistic cognizance). Alongside glamorous, techno-chic and bio-tech plastics, there are woods as malleable as thermoplastic resins or diaphanous as alabaster, thanks to the insertion of tiny details in clear methacrylate. What is more, there are natural fibers transformed into biological plastics and recyclable plastics with the texture of natural hide.

It might seem that this is the natural evolution of the styles. That is, a formal, not a cultural happening, in which in artificial design the rule of allegorical figurations replaces the taste for the particulars that assign value, the design of soft qualities. Color, texture, touch, brightness and opaqueness define the aesthetical traits as identity details. However, the reasons behind this macroscopic and equally speedy transformation of the identity of artificial materials are linked to something that transcends the questions of style. The great aesthetical innovation brought forward by artificial design is an emotional revolution, silent but with a huge cultural impact. This is offering us something more than an uncommon appearance for new materials alone.

It concerns a new affirmation of design culture over the traditional technical culture, which has always treated materials purely as a means for making objects practically. At the root of the language change lies design research that touches the symbolic and emotional sphere of the relationship to technology. This investigation probes the profound qualities of artificial materials; alongside the predominant technical performance it places the both physical and psychological need for finding anthropological and cultural references as the sensorial and visual experiences are modified. Without them we would lack the foundations for an intimate, positive relationship between humanity and artificial materials. The product identity project is triggering a revolution in the languages that regards the use and way of interacting with the objects and places. Having outgrown the experimental nature of the radical avant-garde movements, today the design culture that is working on the new identities of the materials is bringing a sort of anthropological revamping of the relationship to materials. It is dragging with it, in a positive fashion, the relationship with the artifacts in the artificial landscape, which at times is a bit worn.

In alto, piattini economici per servire il sushi giapponese nei tipici locali del dopo-ufficio, realizzati in melamina decorata, un materiale di grande bellezza estetica, quasi del tutto abbandonato in Europa, ma ancora vivo in Asia e negli Stati Uniti.

Top: inexpensive plates for serving Japanese sushi in the typical after-office spots. They are made from decorated melamine, a very beautiful material which has nearly died out completely in Europe, but lives on in Asia and the United States.

The design of materials

Over the years design has made a major contribution to the civilization of the artificial through the poetic use of the new technologies (the common thread tieing Gaetano Pesce's pioneering creations to Ron Arad's current ones). Now a new front of the design contribution is working to construct "at birth" the features of the artificial; it is laboring in the territory (normally the technicians' reserve) where the material is defined. There hosts of details and differences can build that set of properties that will give the material a culturally recognizable identity. This field of design research studies the anthropological roots of practical experience, in order to build new aesthetical worlds in a more profound and lasting interaction with things.

Today materials design represents a sector that has been able to grow and develop its own specific skills of autonomous research into the emotional, exquisitely immaterial relationship of mankind to the artificial (these abilities are strategic, too).

This is like saying that the design of the material part of things, once it has a direct influence on the quality of the manufacturing materials, becomes a component of the communication strategies. This is because besides the direct introduction of soft product identity structure (color, texture, sound and smell) into designs it pinpoints strategic language models that help make the objects recognizable. The significant section of design culture that we call materials design moves within this 'immateria' dimension of today's materialness.

This design zone greatly extends the product designers' scope of contacts; they work in areas that range from popular consumer goods to the producers of raw materials and semi-finished industrial goods. They are used to comparing their creations with those of other designers and steering them, finding the material communications path for the emerging immaterial values (such as environment friendly) and devising strategies on languages. (What deep, not stylistic meaning should be given to the poetics, the materials employed? How can the manufacturing technologies be connected to the corporate history, brand and qualities?).

Three axioms of the change

The roles of materials design culture in this on-going transformation are still provisionally laid out and evolving, but some signs of its success have already made themselves apparent. Provocatively, we are illustrating them in the form of obvious truths of the part already played by this young strategic design culture on the evolution of artificial culture.

First axiom: the success of the designed materials is a success manifested in the field of industry. Industry recognizes that materials design has a strategic, concrete role in the birth of the future products. This is the big difference between today's role of materials design and the radical avant-garde experiments of the early 1970s; it works inside manufacturing, affecting the everyday world through mass production. It is the historical reassertion of the visionary narrative design culture in mass production.

Italian design culture knows this model well, for it has applied it several times to central questions in the transformation of the corporate aesthetical habits (ranging from Ettore Sottsass' work for Olivetti, to Clino Castelli's many decades of work for Mitsubishi Cars and to Paola Navone's for Abet Laminati). If narrative design had not accomplished this, there would be no explanation of how today whole generations of consumer electronics, cars and sports gear, plus semi-finished goods can base their specificness on such immaterial aspects as the quality of a color or texture. And timidly this is even making headway among the chemical industry majors.

The second axiom is linked to the first: producers recognize that material design plays a strategic role. Now we are witnessing the exponential growth of material-oriented businesses, where materials research is no longer a technical affair – above all, it becomes a strategic theme which is central to the development of the firm, just as much as the other tools of traditional communication for expressing the corporate culture. Materials design, design of the soft qualities and the interfaces are concrete elements by which the products communicate themselves, just like functional success.

The third axiom completes the circle of this achievement: the new democracy of materials. More and more attention is paid to the design of the psychological perception compared with the physical one, to the moods compared with the merely functional needs of the relationship between mankind and the object, to the design of the soft qualities and attention to details. This has paved the way for new forms of cohabitation of simple and precious materials, between the traditional materials and the brand-new ones. Thus we have a kind of democracy of languages; materials that formerly were separated by class now relate to one another to build novel aesthetical and utilitarian scenarios.

This new road of aesthetics also is a new path for communication on the artificial, where advanced performance has the reassuring look of tradition, where one plays on the ambiguity of the feature, on the brotherhood of opposites and on contrasting character. Colors, texture and decoration anticipate, instead of following, the definition of the form and the very nature of the objects' performance qualities. So they all belong to a single communication instrument, strategically proportioned in order to be able to still trigger feelings, in a world that is by now saturated with information and stimuli.

Bill Viola

Testo di *Text by* Robert C. Morgan

Whitney Museum of American Art, 12 febbraio – 10 maggio 1998

Whitney Museum of American Art, 12 February – 10 May 1998

Immagini dell'installazione video-sonora *The Sleep of Reason*, 1988. Un monitor in bianco e nero su un contenitore in legno mostra un'immagine ravvicinata di una persona addormentata. Ad intervalli irregolari, le luci si spengono e sui muri appaiono immagini grandi e violente mentre lo spazio viene riempito da suoni aplificati. Poi tutto si acquieta, ritorna la luce e la normalità.

Pictures of the video-sound installation* The Sleep of Reason, *1988. A black and white monitor on a wooden crate displays a close-up image of a person sleeping. At irregular intervals, the lights go off and on the walls appear large and violent images, while the space is filled with amplified sounds. Then everything dies down again, returning to light and normality.

In basso. *The Arc of Ascent*, 1992. Due sequenze di immagini in movimento complementari di una figura umana vista in scala monumentale (larga 9 piedi e alta 22 piedi e mezzo). Prima, l'uomo è visto capovolto, fluttuante serenamente in caduta libera, sospeso nel vuoto, come in un movimento eterno. Improvvisamente crolla dentro una superficie d'acqua e si immerge in una pozza nera con un sonoro spruzzo bianco. La figura viene proiettata invertita, così che la discesa si tramuta poi in ascesa verso un mondo sconosciuto.

***Below.* The Arc of Ascent, *1992. Two sequences of complementary motion pictures of a human figure seen on a monumental scale (9 feet wide and 22.5 feet high) . First the man is seen upside-down, fluctuating serenely as he falls, suspended in empty space, as if in eternal movement. Suddenly he crashes into a liquid surface and is immersed in a black well with a sonorous white spray. The figure is projected in reverse, so that the descent then becomes ascent towards an unknown world.**

"Serve solo un'istante perché un'impressione diventi una visione". O meglio racconti per immagini dense di contenuto emotivo e bellezza, di spiritualità e forti sensazioni, costruite grazie a un equipaggiamento tecnologico sofisticato. Arte e tecnologia si fondono con modalità sempre diverse nelle opere di Bill Viola, in mostra a New York nella più importante retrospettiva mai dedicata a un videoartista. Installazioni, videotape, annotazioni sull'iter di lavoro e disegni costituiscono un percorso ideale composto da emozioni antiche e universali, che toccano tutti.

"It only takes an instant for an impression to become a vision". Or rather, for stories by pictures dense with emotive content and beauty, spirituality and sharp sensations, to be built up with the aid of sophisticated technological equipment. Art and technology are fused in ever different and surprising ways, in the works of Viola. Recently on view in the New York most important one-man show dedicated to an videoartist, they include installations, videotapes, notes on the progress of his work and drawings. The result is an ideal sequence of ancient and universal experiences and emotions.

Bill Viola viene considerato da molti critici e osservatori della scena internazionale uno dei quattro o cinque principali innovatori della videoarte dell'ultimo trentennio. Viola gode di fama mondiale e viene apprezzato da saggisti e teorici la cui attenzione si concentra sugli aspetti contemporanei delle nuove tecnologie dell'informazione. In contrapposizione con i più rigorosi interessi linguistici di altri videoartisti, l'opera di Viola inclina più allo spettacolo metafisico – soprattutto in anni recenti – e quindi si può permettere un'impostazione differente della mediazione del reale dei nostri giorni.
La recente antologica di Viola al Whitney Museum of American Art era la prima grande mostra personale dedicata a un videoartista dopo quella di Nam June Paik del 1982. Una selezione di installazioni che coprivano oltre due decenni del lavoro di Viola è stata allestita su due piani del museo. In più, nell'orario d'apertura dello stesso, venivano proiettati a rotazione videotape dell'artista, mentre altre due installazioni erano collocate all'esterno dello stabile.
La pianta complessiva dell'allestimento della mostra richiedeva una serie di spazi oscurati, di corridoi labirintici e di recessi intimi. Entrare in questi spazi era come entrare in vari stati mentali, dove le immagini proiettate vibravano in tutta la loro gloria tendenziosa. L'accostamento delle opere di Viola suggeriva una sorta di teatralità nomade, il desiderio di sottolineare il fascino sensazionale della sincronicità, spesso tramite un'aura interiore di spiccata religiosità. Un fatto più evidente che mai nelle colorate e intense immagini sdoppiate di una figura maschile consumata dal fuoco e dall'acqua in *The Crossing* ("L'incrocio",1996), mostrate meno di un anno fa negli spazi del Guggenheim Soho. Una delle curiose lacune della mostra è stata *The Messenger* ("Il messaggero", 1996), opera collegata, in precedenza esposta con *The Crossing*. Benché concepita separatamente su commissione e destinata alla cattedrale inglese di Durham, *The Messenger* funge concettualmente da pendant.
In un'altra opera collegata, *Nantes Tryptich* ("Trittico di Nantes", 1992), esposta fuori del museo presso la cattedrale di St. John the Divine, Viola ha usato il formato tripartito delle pale d'altare, su cui viene proiettata una sequenza di immagini su tre canali: a sinistra una donna partorisce, a destra una donna anziana muore, al centro una figura maschile vestita è sospesa in una vasca d'acqua. In un lavoro collegato, dello stesso anno, dal titolo *Heaven and Earth* ("Cielo e terra"), due monitor nudi stanno uno di fronte all'altro a pochi centimetri di distanza. Quello più basso è rivolto all'insù sopra un piedistallo verticale; quello più in alto guarda dal soffitto appeso a un sostegno delle stesse dimensioni. Il monitor in basso mostra la testa di un bambino che dorme; quello in alto mostra la stessa inquadratura della donna morente che fa parte di *Nantes Tryptich*.
Si può affermare che le proiezioni religiose di Viola sono in qualche modo strumentali. Nelle opere più recenti tende all'emozione, al fascino seduttivo delle giustapposizioni conflittuali, quasi raggiunte al di là degli aspetti mondani della vita quotidiana. Ma quando Viola permette a sé stesso di fare appello a questi aspetti mondani l'opera si fa più coinvolgente e più intellettualmente stimolante. Due esempi vengono alla mente: uno è una proiezione di grandi dimensioni del 1995, intitolata *The Greeting* ("Il saluto"). Formalmente basata su un dipinto tardorinascimentale del Pontormo, *The Greeting* ha come soggetto un semplice incontro in uno spazio pubblico che coinvolge tre donne. Due sono in piedi una accanto all'altra, una più anziana dell'altra, mentre una terza donna entra da sinistra. La donna più anziana smette di parlare con la compagna per salutare la nuova arrivata, visibilmente incinta. Tutte e tre sono vistosamente vestite a colori squillanti, ma senza alcuna pretesa d'alta moda. Mentre la donna più anziana e quella incinta si scambiano cordiali convenevoli, la terza mostra delusione e anche risentimento per essere stata esclusa dall'incontro. Il tutto è mostrato al rallentatore e senza che si oda alcuna colonna sonora.
L'aspetto importante e la reale bellezza di *The Greeting* stanno in come Viola ha messo a fuoco i particolari intimi senza perdere il senso dell'insieme. Si assiste a un evento psicosociale comune nelle società occidentali, senza essere sopraffatti da alcun senso di ostentazione spettacolare. Non si pretende che si veda nulla, nessuna aspettativa trascendentale. La rappresentazione temporale di questo evento complesso, messo in scena con acutezza, proiettato al rallentatore, trasmette una straordinaria visione della realtà. Svela un accadimento quotidiano visibilmente e misteriosamente trasformato nella potenza di un'allegoria.
Un altro videotape, *Hatsu Yume* ("Primo sogno"), è stato realizzato nel 1981 quando Viola lavorava in Giappone . Anche in questo caso l'artista ha fatto ricorso al rallentamento temporale, in modo che ogni particolare del villaggio di pescatori acquista pregnanza e carica emotiva. Si assiste alla narrazione di avvenimenti senza alcuna imposi-

Pagina precedente. Dall'installazione video-sonora *Slowly Turning Narrative* del 1992, il volto di un un uomo in bianco e nero su un grande schermo rotante, contrastato da una serie di immagini a colori. Una parte dello schermo è specchiata e riflette il volto dello spettatore e le immagini proiettate che viaggiano per le mura della stanza quando lo schermo gira. Accompagna le immagini una voce che recita differenti stati d'animo e azioni, che si ripetono in una sorta di nenia monotona (foto di Gary McKinnis)

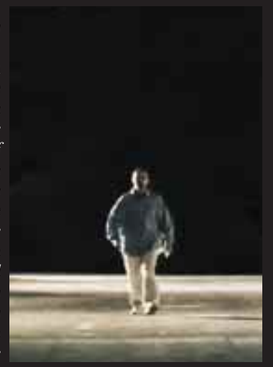
Previous page. From the video-sound installation* Slowly Turning Narrative, *of 1992, a man's face in black and white on a large rotating screen, contrasted by a series of coloured images. A part of the screen is mirrored, reflecting the spectator's face and the projected images which travel across the walls of the room when the screen turns. The images are accompanied by a voice reciting different states of mind and actions, which are repeated in a sort of monotonous chant (photo by Gary McKinnis).

ene, Bill Viola is considered one of four or five major video innovators of the past three decades. He is is internationally known and received by erudite writers and theorists whose expertise is given to contemporary issues as related to new information technologies. In contrast to the more rigorous linguistic concerns of other video artists, VHER video artists, Viola's work tends more toward the metaphysical spectacle — particularly in recent years — and therefore affords a different kind of approach to the mediation of reality in our times.

His recent survey at the Whitney Museum of American Art is the first large-scale exhibition devoted to a single video artist since Nam June Paik in 1982. Selected installations from over two decades of Viola's work were mounted on two floors of the museum. In addition there were rotating programs of his single-channel tapes, screened during museum hours, and two other installations located outside the building. The overall installation plan for the exhibition called for a series of darkened spaces, labyrinthean vestibules, and intimate recesses. To enter these chambers was like entering into various states of mind where projected images vibrated in all their tendentious glory. Viola's juxtaposition of work suggested a kind of ambulatory theatricality, a desire to enhance the sensational appeal of temporally-concoct, often through a contained aura of heightened religiosity. This could be no more evident than in the colorful and intense bifurcated images of a male figure being consumed by fire and water in The Crossing *(1996), shown less than a year ago at the Guggenheim Soho. One of the curious deletions from the ehibitions was a related work, previously shown with* The Crossing, *entitled* The Messenger *(1996). Although conceived separately as a commissioned work for the Durham Cathedral in England,* The Messenger *funcions conceptually as a companion piece.*

In another related work, Nantes Triptych *(1992), shown outside the Museum at the Cathedral Church of St. John the Divine, Viola used the tripartite format of the religious altar piece on which a three-channel sequence of images was projected: on the left, a woman is giving birth; on the right, an older woman is dying; and in the center, a clothed male figure is suspended in a tank of water. There is a clear symmetry here that carries visual grandeur. In a related piece from the same year, called* Heaven and Earth, *two uncased video monitors confront one another with only a few inches between them. The lower monitor faces up from the floor on a vertical pedestal; the upper monitor faces down from the ceiling on a pedestal the same size. The lower monitor reveals the head of a baby sleeping; the upper monitor shows the same view of the dying woman shown in* Nantes Triptych.

It can be argued that Viola's projected religiosity is somewhat perfunctory. His tendency in the more recent work goes for the emotions, for the seductive appeal of these appeal of conflicting juxtapositions, as if reaching beyond the mundane aspects of everyday life. Yet when he allows himself to invoke these mundane aspects, the work becomes more engaging and more thought-provoking. Two examples come to mind: one is a large-scale video projection from 1995 entitled The Greeting. *Formally based on a late Renaissance painting by Pontormo,* The Greeting *takes as its subject a simple encounter in a public space involving three women. Two women are standing together, one older than the other, when a third woman enters from the left side. The older woman stops speaking to her companion in order to greet the third woman who is visibly pregnant. All three women are*

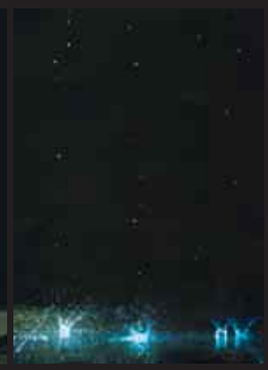


lavishly dressed in bright colors, but without the pretensions of high fashion. As the older woman and the pregnant woman appear to exchange warm pleasantries, the third women expresses dismay, even resentment, that she is being left out of the encounter. All of this is shown in slow motion and without an audible sound track.
What is remarkable and truly beautiful about The Greeting *is how Viola has focused on intimate details without losing a sense of the whole. We are witnessing a psycho-sociological event that is common within western societies, yet we are not overcome by the sense of an ostentatious spectacle. There is nothing in the way of a transcendental exprectation that we are expected to see. The temporal representation of this complex and poignantly staged event, projected in slow motion, transmits an extraordinary vision of reality. It reveals an everyday occurrence as it is being visibly and mysteriously transformed into the power of an allegory.*
Another single-channel tape, Hatsu Yume *(First Dream), was made while Viola was working in Japan in 1981. Again, the artist has resorted to slowed-down time so that every detail of a fishing village is given a certain poignancy and emotionally-charged atmosphere. We are allowed to experience the narration of events without metaphorical imposition. Though* Hatsu Yume *is not a video installation but more of a poetic narrative, the transformation of reality is understood so that we are given a glimpse of significant moments of significance that normally escape us in the fleeting of time. Diurnal routines are shown with a certain distance. What comes on the screen is the joy of vision and the process of getting inside the crux of art through a phenomenology of time-consciousness.*
The exhibition succeeds not because of the sensation of the images but because of those intervals between images where we reflect on the human situation in postmodern terms and somewhat feel liberated from the anxiety that there is some hidden or hermetic meaning within the special effects. Bill Viola has the capability to communicate sustained beauty to move us into another realm of perception and understanding. In installations such as the magnificent and sensitive Room for St. John of the Cross *(1983) or the overwhelmingly understated* The Sleep of Reason *(1988), there is an exhilarating surrealism, a sense of being within time that opens our vision and our minds to a new threshold of experience.*
When Viola points his camera towards the intimacy of perception in human experience, in works such as The Reflecting Pool *(1977-79) or* Passage *(1987), the work succeeds. This is to suggest that video effects, when left to their own devices, will only engender a repetition of more effects that finally become subsumed into a kind of atmospheric drone.*
When the idea behind the image becomes intimate — where the tension between human corporeality and surreal envisioning of another reality comes into focus — there is a far greater chance that our emotions will be touched in a special way. For video art to succeed on the same grounds as any other form of visual art, it needs a point of view that does not simply replicate the commercial media and the kinds of messages that bombard us day in and day out.
What Bill Viola's art reveals is a sense of focus on the personal, even existential sense of being in the world, a changing world where we are all coming to terms with information in a new way — not through sensation and imposed effects, but through a clear deliberation of a idea that overwhelms our emotions through sensory awareness. While I have some reservations, Bill Viola has produced an impressive body of work, the best of which makes us linger awhile and reflect on who we are in the midst of these darkened spaces.

In questa pagina e nelle immagini seguenti: *The Crossing*, 1996. Il violento annichilimento dell'uomo in opposizione alle forze della natura, il fuoco e l'acqua, viene proiettato simultaneamente su due grandi schermi montati uno dietro all'altro. Un uomo si avvicina molto lentamente, viene da lontano. Si ferma, immobile. Su uno schermo appaiono delle fiamme ai suoi piedi e velocemente si diffondono fino a bruciare tutto il corpo. Sull'altro schermo, l'acqua cade dall'alto goccia a goccia, aumentando in quantità fino ad inondare tutto il corpo. Alla fine, l'uomo non c'è più. Rimangono solo piccole fiamme su un suolo bruciato su uno schermo e qualche goccia d'acqua su un pavimento bagnato sull'altro. L'acqua e il fuoco appaiono qui nel loro aspetto distruttivo e manifestano anche le loro caratteristiche catarchiche, purificanti, trasformatrici.

***On this page and in the following pictures:* The Crossing, *1996. The violent annihilation of man who opposes the forces of nature, fire and water, is projected simultaneously onto two large screens mounted one behind the other. A man approaches very slowly from a distance. He stops and stands motionless. On a screen, flames appear at his feet and rapidly spread until his whole body is burnt. On the other screen, water drips from above, gradually increasing until the whole body is submerged. In the end, the man is no longer there. Nothing is left but small flames on a scorched ground on one screen, and a few drops of water on the wet floor of the other. Water and fire appear here in their destructive aspect and also manifest their cathartic, purifying and transforming characteristics.**

Stedelijk Museum, Amsterdam, (settembre - novembre 1998), Museum für Moderne Kunst, Francoforte, (gennaio - aprile 1999), San Francisco Museum of Modern Art (4 giugno - 7 settembre 1999), The Art Institute of Chigago (16 ottobre 1999 - 16 gennaio 2000)
Stedelijk Museum, Amsterdam, (September - November, 1998), Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, (January - April, 1999), San Francisco Museum of Modern Art (June 4 - September 7, 1999), The Art Institute of Chigago (October 16, 1999 - January 16, 2000)



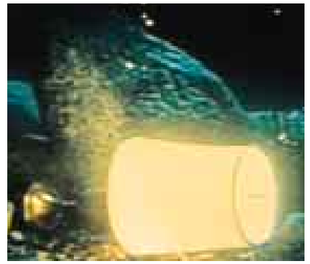
In basso. *Nantes Triptych*, 1992. È un trittico di video al cui centro si trova l'immagine di un uomo che, fluttuante sottacqua completamente vestito, è affiancato a sinistra da da una giovane donna partoriente e a destra da una vecchia morente. Le parti laterali documentano eventi reali; l'iimagine in quella centrale è più 'visionaria', quasi immateriale, come sospesa tra la vita e la morte.

Below.* Nantes Triptych, *1992. This is a video triptych at the centre of which is the image of a fully dressed man floating underwater, with, on his left a woman in labour, and on his right a dying old woman. The lateral parts document real events; the image in the central part is more 'visionary', almost immaterial, as if hanging between life and death.

zione metaforica. Benché *Hatsu Yume* non sia tanto un'installazione video quanto una narrazione poetica, la trasformazione della realtà è così percepibile che si scorgono significativi momenti che normalmente, nello scorrere del tempo, ci sfuggono. La routine quotidiana viene presentata prendendo le distanze. Ad arrivare allo schermo sono la gioia visiva e il processo che porta al cuore dell'arte attraverso una fenomenologia della coscienza temporale. La mostra è riuscita non per le sensazioni provocate dalle immagini ma per gli intervalli tra le immagini, nei quali si riflette sulla condizione umana in termini postmoderni e ci si sente per così dire liberati dall'ansia di scoprire qualche significato nascosto o ermetico negli effetti speciali. Bill Viola ha la capacità di comunicare nelle sue opere una solida bellezza, e talvolta, grazie a questa solida bellezza, di trasportarci in un'altra sfera di percezione e di conoscenza. In installazioni come lo splendido e sensitivo *Room for St. John of the Cross* ("Spazio per San Giovanni della Croce", 1983) o nel troppo sottovalutato *The Sleep of Reason* ("Il sonno della ragione", 1988) c'è un surrealismo esilarante, un senso di essere nel tempo che apre la visione e la mente verso una nuova soglia di esperienza. Quando Viola punta la telecamera sull'intimità della percezione nell'esperienza umana, in opere come *The Reflecting Pool* ("Riflessi sull'acqua", 1977-79) o *Passage* ("Passaggio", 1987), l'opera riesce. Il che suggerisce che gli effetti video, lasciati ai propri meccanismi, generano soltanto una ripetizione di altri effetti che finiscono per dare luogo a una specie di rumore atmosferico. Quando l'idea che sta dietro l'immagine raggiunge la sfera dell'intimità (là dove si focalizza la tensione tra la realtà corporea umana e la configurazione surreale di un'altra realtà) esiste una maggiore possibilità che le emozioni vengano coinvolte in modo del tutto particolare. Affinché la videoarte si realizzi sullo stesso terreno di qualsiasi altra forma d'arte visiva occorre un punto di vista che non sia una semplice risposta ai media commerciali e al tipo di messaggi che ci bombardano tutto il giorno. Ciò che l'arte di Bill Viola svela è un'attenzione personale, e perfino esistenziale, al senso dell'essere nel mondo, un mondo in trasformazione in cui tutti in modo nuovo abbiamo a che fare con l'informazione: non attraverso sensazioni e effetti impositivi, ma attraverso la limpida decisione di un'idea che ci conquista emotivamente tramite la coscienza sensoriale.
Pur con qualche riserva, ritengo che Bill Viola abbia prodotto un *corpus* importante di opere, tra cui, le migliori, ci fanno fermare a riflettere su chi siamo, noi così catturati dall'incertezza dell'esistenza umana.

In basso. Immagini tratte dal videotape *Déserts*, 1994, rappresentato dagli Ensemble Modern, e nato per accompagnare le musiche di Edgard Varèse. Tre collage di suoni registrati interrompono la musica registrata dal vivo, uno stratagemma utilizzato per descrivere il forte contrasto tra lo spazio interiore dell'uomo solo in una stanza buia e diverse scene di un mondo ampio senza gente. Alla fine, il contrasto delle immagini sfocia in un crescendo di distruzione e liberazione, sia visivamente che musicalmente, con i due mondi isolati sopra e sotto l'aqua che progressivamente si fondono.

Below. Images taken from the videotape* Déserts, *1994, represented by the Ensemble Modern, and created to accompany the music of Edgard Varèse. Three collages of recorded sounds interrupt the music recorded live, in a stratagem used to describe the sharp contrast between the inner space of the man alone in a dark room, and diverse scenes of a spacious world without people. In the end, the contrast of the images issues into a crescendo of destruction and liberation, both visually and musically, with the two worlds isolated above and below the water which steadily merge together.



The Greeting, 1995. Una sequenza di immagini che riguarda tre donne in un paesaggio urbano industriale viene proiettata su un grande schermo a muro. La conversazione di due donne viene interrotta dall'arrivo di una terza; un'azione che si svolge a rilento, consentendo di cogliere ogni piccolo sguardo o gesto , che rimane impresso, come sospeso nella consapevolezza vigile dell'osservatore. Il quadro a olio *Visita* di Jacopo Pontorno, 1528-29 (Pieve di San Michele, Carmignano, foto: Alinari/Art Resource, New York) è la fonte d'ispirazione di questo video.

The Greeting, *1995. A sequence of images of three women in an industrial urban landscape is projected onto a large wall-screen. A conversation between two women is interrupted by the arrival of a third, an action which takes place in slow-motion, thereby enabling every smallest look and gesture to be seized. These remain impressed, as if poised in the observer's vigilant awareness. The oil-painting* Visitation *by Jacopo Pontorno, 1528-29 (Pieve di San Michele, Carmignano, photo: Alinari/Art Resource, New York), is the source of inspiration for this video.*

César

Testo di *Text by* Pierre Restany

Milano, Palazzo Reale, 14 maggio -12 luglio *Milan, Palazzo Reale, 14 May – 12 July*

Milano saluta in César lo scultore del secolo con una grande retrospettiva. La mostra sviluppa il dialogo tra le due facce esistenziali dell'artista francese: l'*Homo Ludens* del Nouveau Réalisme e l'*Homo Faber* della grande tradizione statuaria. Terza tappa dell'esposizione, che era stata presentata in anteprima a Parigi, da giugno a ottobre scorsi, e poi alla Kunsthalle di Malmoe, la mostra di Milano ha saputo "rendere giustizia" al lavoro trentennale dell'artista marsigliese.

Milan hails César the sculptor of the century, with a grand retrospective. The exhibition develops the dialogue between the two existential faces of the French artist: the* Homo Ludens *of Nouveau Réalisme, and the* Homer Faber *of the great statuary tradition. Currently in the third stopping-place of its tour since its preview in Paris from June to October last, which was followed by the Kunstalle at Malmö, the Milan show has done justice to the Marseilles artist's 30-year oeuvre.

1 "Autoritratto antico", 1984-1996, bronzo saldato, cm 61x38x25. Collezione dell'artista

1 "Antique self-portrait", 1984-1996, welded bronze, 61x38x25 cm. Artist's collection.

1

Durante tutta l'estate del 1997, da giugno a ottobre, la Galerie Nationale du Jeu de Paume ha ospitato una mostra dello scultore César, la prima manifestazione di grande portata che gli sia stata dedicata da un museo parigino. È davvero sorprendente che il Centre Pompidou, nei suoi vent'anni di vita, non abbia mai inserito nei suoi programmi una retrospettiva di César. *Nemo propheta in patria*, si sarebbe tentati di dire, benché in questo caso non sia del tutto vero. César è il più celebre artista francese contemporaneo e il suo nome attira la folla in tutto il mondo, da Tokyo a New York. La sua retrospettiva del 1993 a Marsiglia, sua città natale, ha acquistato la portata di un fenomeno nazionale.

Daniel Abadie, curatore della mostra parigina, si rendeva perfettamente conto della situazione. Ha voluto realizzare una retrospettiva esemplare, "la mostra di César che ancora non si era fatta". Il suo obiettivo era spiazzare l'immagine complessiva dello scultore, il grande maestro delle compressioni e delle espansioni, e proiettarla sulla cultura parigina degli anni '50: in breve far cadere l'accento sui ferri saldati del primo periodo, in modo da sottolineare le affinità e gli influssi che collegano César a Picasso scultore, tramite Germaine Richier e Giacometti.

L'operazione era delicata e implicava uno spazio molto più vasto di quello del museo del Jeu de Paume. L'apporto massiccio del bestiario, dei nudi, dei torsi e delle piastre del decennio degli anni '50 ha contribuito alla saturazione delle prime sale e l'affollamento ha avuto ripercussioni sull'insieme del percorso, influenzando negativamente il campo visivo dei periodi classici degli anni '60, le compressioni di automobili, le famose impronte del pollice e del seno e le espansioni di poliuretano. Il percorso elusivo dei bronzi saldati e delle compressioni piatte posteriore al 1970 si arenava, sfociando sulla confusione finale dello studio dell'artista nel 1997.

L'impressione generale di sovraccarico dispersivo ha provocato un senso di confusione nel pubblico che si è ammassato nel museo giorno dopo giorno, e la stampa specializzata ha strumentalmente abusato di questo disorientamento. Enorme successo di pubblico, ma il giudizio generale rimane di insoddisfazione. La mostra era itinerante. Al responsabile principale premeva che il precedente parigino non si ripetesse. La tappa successiva era la Kunsthalle di Malmö, dove la maggiore flessibilità delle prospettive interne ha consentito una presentazione più ariosa e più chiara nella logica evolutiva. Ma è a Milano, dove è stata inaugurata il 14 maggio 1998, che la mostra di César ha acquisito la sua vera dimensione di grande retrospettiva. Il prestigioso spazio di Palazzo Reale si è rivelato perfettamente adeguato a una presentazione analitica, precisa e nitida nei riferimenti e nelle affinità, senza pretenziosi secondi fini. I momenti forti spiccano così per forza propria, nei punti culminanti della dinamica interna del discorso. A partire dal 1960 e dalle storiche compressioni del Salon de Mai parigino, l'opera si snoda secondo le alternanze dialettiche del suo duplice ritmo. I gesti di appropriazione della materia sono intercalati alla linea dell'assemblage del metallo saldato. Lungo tutto il percorso espositivo si svolge il dialogo tra le due facce esistenziali di César: l'*Homo ludens* del Nouveau Réalisme e l'*Homo faber* della grande tradizione statuaria.

In conclusione, la Milano del 1998 ha saputo splendidamente dare a César quel che è di César e, in fin dei conti, rendergli definitivamente giustizia all'alba del terzo millennio. Niente più che giustizia, ancora una volta. L'Italia e in particolare la capitale lombarda, hanno avuto una parte decisiva nella carriera dello scultore marsigliese. César espone nel padiglione francese della Biennale di Venezia i ferri saldati a partire dal 1956 e i primi *décollages-arrachages* su carta alla galleria Apollinaire di Milano nel 1962. Nel periodo cruciale degli anni '60, al momento della piena affermazione europea del Nouveau Réalisme, Milano avrebbe contribuito in modo determinante alla consacrazione internazionale dello scultore, attraverso la sua partecipazione alla prima collettiva del gruppo parigino alla galleria Apollinaire nel maggio 1960, seguita negli anni successivi dalle manifestazioni presso lo spazio di Arturo Schwartz. Nel 1970 César sarebbe stato una delle star del decimo anniversario del Nouveau Réalisme, con la realizzazione pubblica di tre espansioni nell'ottagono della galleria Vittorio Emanuele. Questo evento 'espansivo' era stato preceduto da un'altra espansione pubblica nel 1968 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e sarebbe stato seguito nel 1974 da un'importante retrospettiva antologica alla Rotonda di via Besana a Milano. Chi scrive si è dedicato a far conoscere l'opera di César nella sua patria d'origine (César è un marsigliese d'origine toscana) e ha segnalato le tappe successive del suo percorso in vari articoli di *Domus*. Ancora di recente ho salutato la maxicompressione della Biennale di Venezia del 1995, 562 tonnellate di cubi d'automobili compresse che invadevano il padiglione francese, come un monumentale ritratto contemporaneo della nostra società postindustriale.

César ama l'Italia delle sue origini e l'Italia lo contraccambia. Ha avuto il posto d'onore nella mostra da me appena realizzata con la galleria Fonte d'Abisso di Milano dall'ottobre al dicembre 1997, "*Nouveaux Réalistes anni '60*". Gino Di Maggio, artefice della brillante manifestazione di Palazzo Reale, punto culminante del programma 1998 della stagione artistica cittadina, è riuscito a mettere in luce nel suo panorama retrospettivo la geniale dimensione dell'artista: una superiore intelligenza della materia (dal ferro e dal bronzo alle materie plastiche, al vetro, ai cartoni, ai metalli preziosi, alle balle di carta) coniugata con un senso innato della statuaria. César saldatore e assemblatore ha interpretato ogni cosa con eguale felicità. Incarna magistralmente il dato principale della modernità del nostro tempo: l'incontro poetico tra arte e industria. Nel 1998, a 77 anni, César non finisce di stupirci, come testimoniano simultaneamente le mostre parallele, le *Teste* da Claude Bernard a Parigi e alla galleria Gan di Tokyo, e le *Compressioni monocrome*, 16 compressioni d'automobili, dipinte ciascuna in uno dei sedici colori della gamma industriale dei colori per carrozzieri. Le *Compressioni monocrome* sono presentate in prima mondiale alla Fondazione Mudima, contemporaneamente alla manifestazione di Palazzo Reale. Milano ha saputo rendere degnamente omaggio allo scultore del secolo.

César e suo cugino Renzo, 1929. Collezione dell'artista.
César and his cousin Renzo, 1929. Artist's collection.

César nell'ottobre 1971 davanti alla sua casa natale, in rue Loubon, nel quartiere della Belle-de-Mai a Marsiglia. Collezione dell'artista.
César in October 1971, in front of his birthplace in rue Loubon, in the Belle-de-Mai quarter of Marseilles. Artist's collection.

Davanti alla Ècole des Beaux-Arts di Marsiglia, 1945. Collezione dell'artista.
Outside the École des Beaux Arts in Marseilles, 1945. Artist's collection.

Da sinistra: Maurice Fabre, Jacques Waille, Albert Féraud, César, André Fabre e Georges Nadal, Parigi, boulevard Saint-Germain, 1947. Foto archivio Georges Nadal
From left: Maurice Fabre, Jacques Waille, Albert Féraud, César, André Fabre and Georges Nadal, Paris, boulevard Saint-Germain, 1947.Photo collection Georges Nadal.

1 Veduta d'insieme di tre compressioni storiche, 1960. Installazione alla Galerie Nationale de Jeu de Paume, 1997 (courtesy SCAC, Parigi). (Foto J.C. Mazur).
2 "Torse" , realizzato in ferro saldato nel 1954, cm 77,1x59,4x68,8 (courtesy SCAC, Parigi).
3 Opere di César al Musée d'Art moderne. Foto di André Morain/ Musée d'Art moderne Paris.
de la Ville de Paris, 1976.
4 "L'Homme de Villetaneuse", in ferro saldato, 1957, cm 120x90x18
(courtesy SCAC, Parigi).

***1** General view of three historic compressions, 1960. Installation at the Galerie Nationale de Jeu de Paume, 1997 (courtesy SCAC, Paris). (Photo J.C.Mazur).*
***2** "Torse", welded iron, 1954, 77.1x59.4x68.8 cm (courtesy SCAC, Paris).*
***3** Works by César at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976. Foto di André Morain/ Musée d'Art moderne Paris.*
***4** "L'Homme de Villetaneuse", welded iron, 1957, 120x90x18 cm (courtesy SCAC, Paris).*

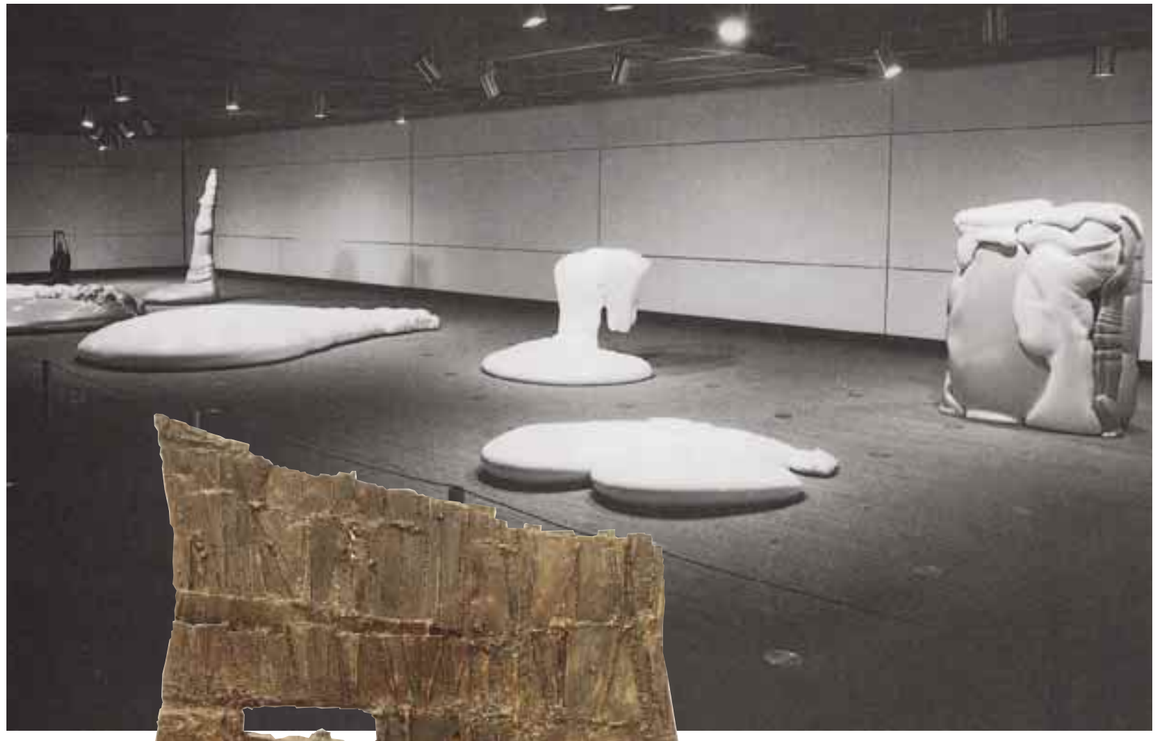
2

César, Serge Cordoliani, Paul Cordoliani e Georges Nadal a Parigi, École des Beaux-Arts, estate 1950. Foto archivio Georges Nadal.
César, Serge Cordoliani and Georges Nadal in Paris, École des Beaux-Arts, summer 1950. Photo collection Georges Nadal.

César davanti al suo primo "Pesce", 1954. Collezione dell'artista.
César in front of his first "Fish", 1954. Artist's collection.

César, Jean Piaubert e Guy Habasque al vernissage per la mostra di Antoni Clavé, Galerie Henri Creuzevault, 1958. Foto Galerie Henri Creuzevault.
César, Jean Piaubert and Guy Habasque at the preview of Antoni Clavé's show at the Galerie Henri Creuzevault, 1958. Photo Galerie Henri Creuzevault

Picasso e César fotografati da Douglas Duncan, 1956.
Picasso and César photographed by Douglas Duncan, 1956.



3

4

Folla in rue des Beaux-Arts per il vernissage alla Galerie Claude Bernard, 1959. Foto André Morain.
Crowd in rue des Beaux-Arts for the vernissage at the Galerie Claude Bernard, 1959. Photo André Morain.

César nell'atelier di Villetaneuse, 1960 circa. Collezione dell'artista
César in his studio at Villetaneuse, circa 1960. Artist's collection.

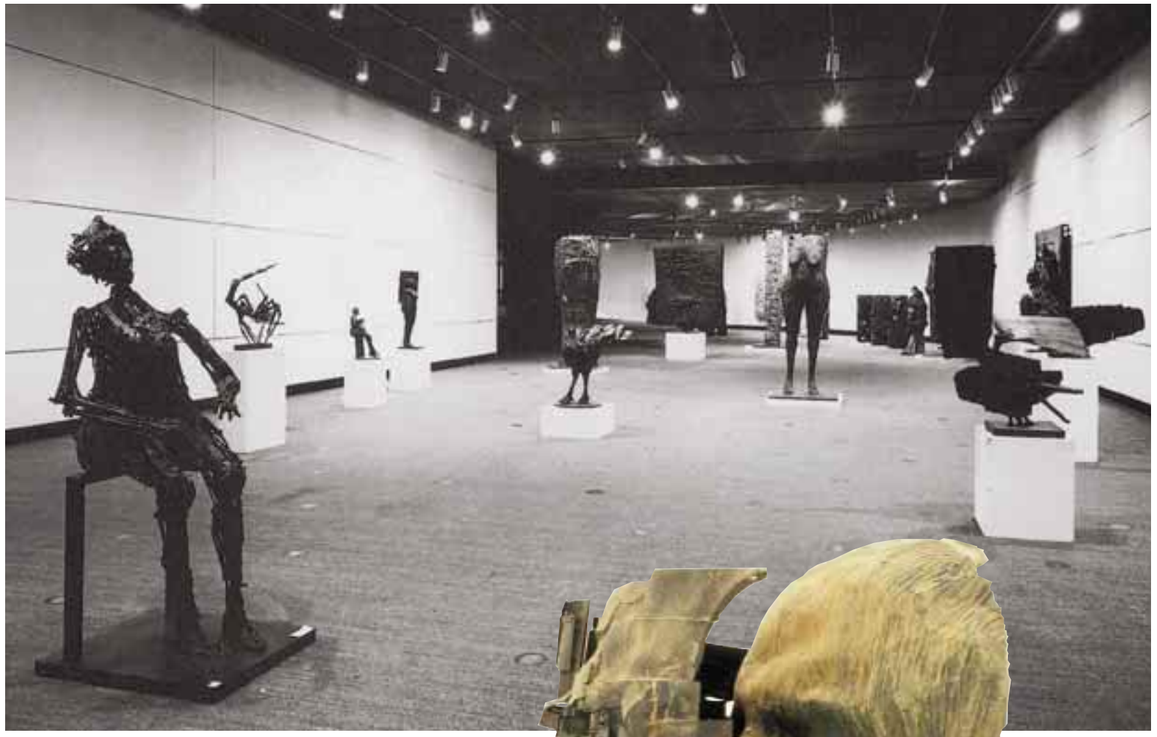
Una fase di compressione della Sunbeam di Madame Urvater, gennaio 1962. Foto André Morain.
A phase in the compression of Madame Urvater's Sunbeam, January 1962. Photo André Morain.

César e Lucio Fontana, 1961. Foto André Morain.
César and Lucio Fontana, 1961. Photo André Morain.

Modellatura del seno di una ballerina del Crazy Horse, Victoria von Krupp, 1967. Foto Crazy Horse.
Modelling of a Crazy Horse ballerina's breast, Victoria von Krupp, 1967. Photo Crazy Horse.

Galerie Mathias Fels, 1967: realizzazione di una "Espansione" in pubblico. Il pubblico esce con in mano pezzi dell'opera. Collezione dell'artista
Galerie Mathias Fels, 1967: creation of an "Expansion" in public. The public coming out holding pieces of the work. Artist's collection.

Biennale di Venezia, 1968, Cafè Florian: gruppo di artisti (César è il terzo da sinistra). Foto André Morain.
Venice Biennale 1968, Café Florian: a group of artists (César third from left). Photo André Morain.



1

3

1 Sculture di César al Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1976. Foto André Morain / Musée d'Art Moderne Paris
2 "Grand Autoportrait masque", 1984-1996, in ferro e bronzo saldato, cm 104x86x86 (courtesy SCAC, Parigi).
3 Veduta d'insieme dell'installazione delle espansioni alla Galerie National de Jeu de Paume, 1997 (courtesy SCAC, Parigi).
4 "Pouce", realizzato in resina di poliestere nel 1965, cm 40x23x23 (courtesy SCAC, Parigi).
5 "Vanite", bronzo saldato, 1984-1996, cm 45x20x20 (courtesy SCAC, Parigi).

***1** Sculptures by César at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976. Photo André Morain / Musée d'art moderne Paris.*
***2** "Grand Autoportrait masque", 1984-1996, welded iron and bronze, 104x86x86 cm (courtesy SCAC, Paris).*
***3** General view of the installation of expansions at the Galerie National de Jeu de Paume, 1997 (courtesy SCAC, Paris).*
***4** "Pouce" (Thumb), resin and polyester, 1965, 40x23x23 cm (courtesy SCAC, Paris).*
***5** "Vanite", welded bronze, 1984-1996, 45x20x20 cm (courtesy SCAC, Paris).*

2

4

5

César e Roel D'Haese, 1963.
Collezione dell'artista.
César and Roel D'Haese, 1963.
Artist's collection.

Pierre Restany, César e Arman in una sala dedica ad Arman alla Biennale di Venezia del '68. Foto di André Morain.
Pierre Restany, César and Arman in a room devoted to Arman at the 1968 Venice Biennale. Photo André Morain

Tinguely e César, 1976.
Foto André Morain.
Tinguely and César, 1976.
Photo André Morain.

Philippe Durand-Ruel consegna la Lègion d'Honneur a César, settembre 1976. Foto Galleria Creuzevault.
Philippe Durand-Ruel presenting the Légion d'Honneur to César, September 1976. Photo Creuzevault.

CNAC, 1970: Bertie Urvater, Willem Sandberg e César. Foto André Morain.
CNAC, 1970: Bertie Urvater, Willem Sandberg and César.
Photo André Morain.

Throughout the summer of 1997, *from June to October, the Galerie Nationale du Jeu de Paume played host to an exhibition of work by the sculptor César, the first large-scale show to be consecrated to him by a Paris museum. That the Centre Pompidou, in its twenty-year existence, has included no César retrospective in its in its calendars, is surely something to be astonished at. "No one is a prophet in his own country", one would be tempted to say, though it is not really true in this case. César is the most celebrated of contemporary French artists and his name draws crowds all over the world, from Tokyo to New York. His retrospective in his home-city of Marseilles, in 1993, assumed the magnitude of a national rave event.*

Daniel Abadie, the commissar-general for the Paris exhibition, was aware of the stakes involved. He wanted to put on an exemplary retrospective, "the César show that had never yet been seen". His objective was to oust the global image of César as the great master of compressions and expansions, and to project it onto the Parisian culture of the 1950s: in a word, to shift the accent onto the welded irons of the early period, so as to underline the affinities and influences linking César to Picasso the sculptor, via Germaine Richier and Giacometti.

The operation was a delicate one and needed a space much larger than that of the Musée de Jeu de Paume. The massive influx of nudes, torsos and slabs from the '50s contributed to the saturation of the first rooms; and the clutter had its repercussions on the sequence as a whole, obliterating the visual field of the classic periods of the '60s, the compressed cars, the famous imprints of thumb and breast, and the polyurethane expansions. The route signposted by the post-1970 welded bronzes and flat compressions ended abruptly, issuing into the final jumble of the artist's studio in 1997.

The general impression of dispersive overloading caused a feeling of confusion among the public, who crammed the museum day after day, and the art press picked abusively on that disarray. The number of visitors was an enormous success, but opinion was left feeling hungry at the end. Being an itinerant exhibition, it was vitally important that the Paris precedent should not be repeated. The next stopping-place was at the Kunsthalle in Malmö, where the broader flexibility of interior perspectives permitted a more spacious presentation that was also more striking in its evolutionary logic.

But it was in Milan, where it opened on 14 May 1998, that the César show really came into its own as a grand retrospective. The distinguished premises of the Palazzo Reale proved perfectly suited to an analytical presentation which was precise and clear in its references and affinities, without pretentious after-thoughts. The high spots thus appeared of their own accord, at the culminating points of the inner dynamics of this exhibition. Starting from 1960 and the historic compressions of the Salon de Mai in Paris, the oeuvre continued according to the dialectic alternations of its dualist rhythm. The acts of appropriation of matter were fitted into the assembly line of metal welding. All along the sequence of works on view the dialogue carried on between the two faces of César: the Homo ludens *of Nouveau Réalisme, and the* Homo faber *of the grand tradition of statuary.*

By and large, it is Milan in 1998 that will have superbly rendered unto César what is César's, and all things considered, that has finally done justice to him on the threshold of the third millennium. And there too, it is only justice. Milan had its word to say in this international consecration. Italy and especially the Lombard capital have always played a decisive role in the Marseilles sculptor's career. He exhibited his welded irons at the French pavilion of the Venice Biennale in 1956, and in 1962 his first décollages-arrachages *on paper at the Apollinaire Gallery in Milan. It was in the crucial period of the 1960s, when the European success of Nouveau Réalisme was in full swing, that Milan contributed emphatically to the international consecration of this sculptor, by its participation in the first collective exhibition of the Paris group, at the Apollinaire Gallery in May 1960, followed in the years after that by his shows at Arturo Schwartz. In 1970 he was to be one of the stars of the 10th anniversary of Nouveau Réalisme, with the public creation of three expansions at the cross-ways of the Victor Emanuel Arcade. That 'expansiv'" event had been preceded by another public expansion in 1968, at the Gallery of Modern Art in Rome, and it was followed in 1974 by an important retrospective anthology at the Rotonda di Via Besana in Milan. The author of these lines, who has endeavoured to make César's oeuvre known in his native land (César is a native of Marseilles of Tuscan origin), has kept track of his progress in various articles written over the years for* Domus. *Recently again, I hailed his maxi-compression at the 1995 Venice Biennale, where 562 tons of compressed automobile bales invaded the French pavilion, in a monumental contemporary portrait of our post-industrial society.*

César loves the Italy of his origins, and Italy has repaid that love. He took the place of honour in the exhibition of "Nouveaux Réalistes anni '60", which I recently mounted at the Fonte d'Abisso Gallery in Milan, in October-December 1997. Gino Di Maggio, the man behind the brilliant show at the Palazzo Reale, the high spot of the 1998 municipal art season, managed in his retrospective panorama to bring out the artist's scale of genius: a superior understanding of material (from iron and bronze to plastic, glass, cardboard packing, precious metals or paper bales) allied to an innate sense of statuary. César the welder and assembler has used everything with the same unerring felicity, incarnating in masterly fashion the mainspring of our modernity: the poetic meeting between art and industry. In 1998, at the age of 77, César still amazes us, as simultaneously witnessed by the parallel exhibitions, of the Heads *at Claude Bernard in Paris and at the Gan Gallery in Tokyo, and the* Monochrome Compressions*, 16 car compressions, painted each time in one of the 16 shades from the industrial range of car body colours. The* Monochrome Compressions *were presented in a world preview at the Mudima Foundation, at the same time as the Palazzo Reale event. Milan has worthily hailed the sculptor of the century.*

"Championne Kenya", 1985, carcassa della 205 turbo 16 compressa (courtesy SCAC, Parigi).

"Championne Kenya", 1985, compressed wreck of the 205 turbo 16 (courtesy SCAC, Paris).

Testi di Heinrich Klotz e Wulf Herzogenrath
Fotografie di Armin Linke

Text by Heinrich Klotz and Wulf Herzogenrath
Photographs by Armin Linke

ZKM

Centro per l'arte e le tecnologie dei media, Karlsruhe, Germania

The Center for Art and Media Technology in Karlsruhe, Germany

Da quando è stato inaugurato, nell'ottobre del 1997, lo ZKM di Karlsruhe rappresenta un'istituzione culturale di nuovo genere che intorno alle nuove tecnologie riunisce insegnamento, ricerca e applicazione di quest'ultima al campo delle arti visive e della musica, individuandone le reciproche interazioni. Per la sua esemplare pratica di interdisciplinarità lo ZKM è considerato il Bauhaus del Ventunesimo secolo. Questo servizio è presentato dall'ideatore e fondatore dell'istituzione, Heinrich Klotz, e commentato da Wulf Herzogenrath, specialista in Germania del rapporto fra le arti e i nuovi media.

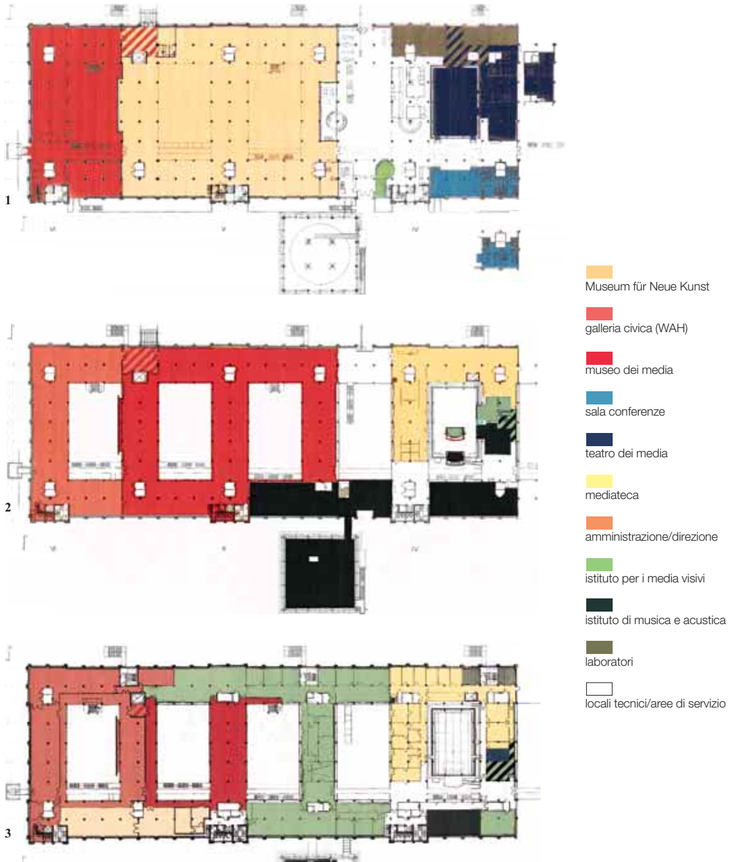
The ZKM of Karlsruhe, since its opening in October 1997, has represented a new kind of cultural institution which, around the latest technologies, brings together teaching, research and its application to the visual arts and to music. On account of its exemplarily interdisciplinary curriculum, the ZKM is considered to be the Bauhaus of the 21st century. This report is introduced by the institution's ideator and founder, Heinrich Klotz, and commented by Wulf Herzogenrath, who is regarded in Germany as a specialist in relations between the arts and new media.

1

2

Il Centro per l'arte e la tecnologia dei media (ZKM), dedicato ai più recenti sviluppi delle arti e finalizzato all'utilizzo di tecnologie elettroniche avanzate, è ospitato all'interno di un edificio storico, una vecchia fabbrica trasformata in sede di quattro istituzioni statali e cittadine dedicate ai media: lo ZKM, la Staatliche Hochschule für Gestaltung (HfG), lo Staatliche Museum für Neue Kunst e la Galleria civica. Le grandi dimensioni del capannone, lungo 316 metri, si rivelano compiutamente soltanto una volta varcato l'ingresso. Se in un primo tempo lo sguardo abbraccia la corte d'entrata e ne misura l'altezza di 17 metri fino alla copertura a vetri, un successivo esame rivela una lunga serie di ambienti, disposti lateralmente rispetto al grande spazio ininterrotto e accessibili tramite lunghe passerelle sospese che attraversano l'intero corpo di fabbrica. Quello che l'atrio d'ingresso lascia già intuire viene confermato in un secondo momento, quando si supera la zona dei passaggi sospesi: dieci cortili con lucernario si allineano in sequenza, completamente circondati da corpi di fabbrica alti quattro piani. Si tratta di unità spaziali ampie e ariose, che conferiscono all'edificio un carattere grandioso.
Non appena saranno terminati il Museum für Neue Kunst e la Hochschule für Gestaltung, l'interno del capannone diventerà un vero microcosmo di esperienze. Le dieci corti sono raccordate dai percorsi sospesi, che danno origine a un unico ambiente dedicato alle arti della superficie di circa 76.000 metri quadrati. Poiché si trattava di una delle prime costruzioni in cemento armato della Germania meridionale la vecchia fabbrica doveva essere conservata. Al termine della ristrutturazione, quando gli ambienti si presentarono rinnovati nell'aspetto, la decisione di salvaguardare il vecchio edificio si rivelò la migliore, anche perché le sue qualità straordinarie erano state valorizzate dall'intervento di ristrutturazione. Così le passerelle che si susseguono lungo le corti costituiscono degli inserti in acciaio che agevolano la fruizione continua dell'intero edificio, mentre garantiscono la sopravvivenza di un asse visuale di grande effetto. Le stesse partizioni spaziali dell'edificio sono realizzate con pareti mobili dall'impiego flessibile, che non alterano in nessun caso la struttura preesistente ma la mettono piuttosto in risalto. Un principio di differenziazione tra l'edificio originario e i nuovi corpi di fabbrica ha suggerito di isolare lo studio di produzione musicale, il cui scheletro in acciaio non viene incorporato nell'edificio ma giustapposto al fronte principale consentendo un isolamento perfetto dai rumori e dalle vibrazioni. Anche se le ragioni che giustificano l'addizione di un nuovo elemento al manufatto originario sono di carattere funzionale, l'effetto è allo stesso tempo estetico e simbolico: il cubo blu rappresenta l'emblema dello ZKM e contemporaneamente l'impronta del nostro tempo al centro della facciata del vecchio edificio.

Il programma dello ZKM
Ma quali sono i contenuti programmatici e gli scopi di un'istituzione come lo ZKM che occupa, con le sue quattro corti, circa 27.000 metri quadrati di superficie calpestabile? Da quando il centro venne fondato nel 1989 e iniziò a far conoscere nel mondo il suo programma innovativo, vi sono stati soprattutto a livello internazionale numerosi tentativi di dare vita a istituzioni analoghe: ovunque si è cominciato a capire quanto sia fondamentale realizzare istituzioni pubbliche per la cultura dei media e come i singoli Stati, se vogliono essere parte integrante del processo di modernizzazione, abbiano il dovere di fornire un contributo a quello che è certamente lo scenario più importante del mondo contemporaneo, cioè le numerose applicazioni delle tecnologie dell'informazione.
Coerentemente alle richieste del programma lo ZKM è formato da un grande numero di divisioni, strettamente collegate. I capisaldi dell'organizzazione sono l'Istituto per i media visivi e l'Istituto di musica e acustica: al loro interno artisti e tecnici collaborano allo sviluppo delle arti mediali e danno corso ogni anno a un articolato programma di borse di studio. Le divisioni dedicate alla produzione si contrappongono agli spazi di presentazione, finalizzati alla rappresentazione e alla pubblicazione dei lavori prodotti all'interno o all'esterno del centro.
Il teatro dei media è un luogo riservato alla produzione di opere di arte figurativa e alla realizzazione di complesse forme di rappresentazione con l'ausilio delle nuove tecnologie multimediali: queste ultime, che generano opere in cui confluiscono vari mezzi di comunicazione, rappresentano il principale oggetto di interesse.
Il museo dei media è un ambito di gioco, di apprendimento e di informazione dove il pubblico può imparare a conoscere in maniera esemplare i campi d'azione di tutte le tecnologie mediali. Dallo studio televisivo tradizionale alla rappresentazione virtuale, il visitatore può sperimentare gli aspetti molteplici dell'uso dei media attraverso presentazioni interattive.
Il Museum für Neue Kunst è invece un museo artistico tradizionale, le cui aree espositive e le cui collezioni comprendono certamente tutti i generi dei nuovi media, senza trascurare le arti applicate: si tratta infatti di un "museo di tutte le arti", che apre nuove prospettive; l'obiettivo è quello di fornire al visitatore una visione d'insieme sulla condizione attuale di ogni arte attraverso esposizioni che si succedono nel lungo periodo.
Negli spazi della mediateca il visitatore può consultare liberamente considerevoli raccolte di videostoria e musica elettronica. Il compito principale della mediateca è la conservazione dei supporti visuali e sonori, attuata restaurando e mettendo nuovamente a disposizione video e nastri sonori interessanti dal punto di vista culturale. Alla mediateca è collegata una biblioteca specialistica orientata all'arte del XIX e XX secolo, oltre che alla storia e alla teoria dei mezzi di comunicazione. L'edificio dello ZKM riflette in tutte le sue parti il ricco programma del centro, e il fatto di essere riusciti a riunire tutte queste funzioni sotto un unico tetto costituisce già il vero successo culturale di questa impresa. (Heinrich Klotz)



Alla pagina 95:
1 Veduta del fronte principale dell'ex fabbrica ristrutturata per ospitare lo ZKM, la Staatliche Hochschule für Gestaltung, lo Staatliches Museum für Neue Kunst e la Galleria civica. Al centro, il nuovo corpo di fabbrica cubico che è divenuto il simbolo dello ZKM: in esso è stato collocato l'Istituto di musica e acustica. Il progetto di ristrutturazione è stato firmato dallo studio Schweger & Partner.
2 Marie-Jo Lafontaine, *Les Larmes d'Acier*, 1987, nel Museum für Neue Kunst.

Page 95:
1 *View of the main front of the ex-factory converted to house the ZKM, Staatliche Hochschule für Gestaltung, the Staatliches Museum für Neue Kunst, and the Municipal gallery. At the center stands the new cubic block which has become the symbol of the ZKM. Located in it is the Institute of music and acoustics. The refurbishment project is by Schweger & Partner.*
2 *Marie-Jo Lafontaine,* Les Larmes d'Acier*, 1987, in the Museum of New Art.*

1-5 Piante dei cinque livelli.
6 Veduta prospettica del corridoio interno che attraversa longitudinalmente tutto l'edificio. Sullo sfondo, l'ingresso al Museum für Neue Kunst. A destra, gli accessi al teatro dei media, concepito come una scatola nera inserita in una delle corti con lucernario.

1-5 *Plans of the five levels.*
6 *Perspective view of the inner corridor running lengthwise through the whole building. In the background is the entrance to the Museum of New Art. Right, the entrances to the media theatre, conceived as a black box fitted into one of the courtyards with skylight.*

The Center for Art and Media *Technology (Zentrum für Kunst und Medientechnologie or ZKM), devoted to the latest developments in the arts and based on the application of advanced electronic technologies, is housed in an old building, a disused factory, which has been refurbished to accommodate four municipal and state institutions dedicated to art and the media: the Center for Art and Media Technology, the State Design Academy, the State Museum of New Art and the Municipal Gallery. The true size of the 316-metre-long hall building only becomes apparent when one steps into the interior. While the eyes take in the entrance hall immediately, registering the seventeen metres up to the glass roof, a second glance will reveal the suites of rooms opening up to the sides: these are accessible via long walkways and extend the length of the building. The expectations aroused in the entrance hall are confirmed on proceeding along the walkways: there is a series of ten airwells, which open out between the four-storeyed wings around each of them; airy spaces which lend an atmosphere of spaciousness to the building. Once the Museum of New Art and the Design Academy are also complete, the entire interior of the building will link up to form one great world of experience. The walkways unite the individual airwells into a single whole, producing a large-scale environment dedicated to the arts – an area of some 76,000 square metres.*
The factory, constructed as a pure reinforced-concrete skeleton, was one of the first structures of its kind in southern Germany, and had in any case to be preserved. Now that conversion is complete and the rooms are resplendent in their renovated state, the decision to use an existing building has been justified in the most beautiful fashion possible. The conversion has succeeded in retaining the extraordinary quality of the factory building. Thus the walkways, which lead along the building across the airwells, consist of built-in steel elements which help to lend the ensemble its coherence.
The rooms are divided by flexible partitions, which nowhere impinge on the primary structure.

6

1

1 La hall d'ingresso. Al primo piano, a sinistra, si scorge l'ingresso al museo dei media; a destra si accede invece alla mediateca.
2 Veduta di una delle corti interne con lucernario. Al piano terra il Museum für Neue Kunst, al primo e secondo piano il museo dei media. È stata mantenuta ed evidenziata la struttura dell'edificio industriale originale cui sono state aggiunte passerelle e scale di collegamento per creare una rete di interconnessione tra i vari istituti e attività ospitati.
3 L'esposizione delle riviste nella biblioteca comune della Staatliche Hochschule für Gestaltung e dello ZKM.
4, 5 Due opere esposte nel Museum für Neue Kunst: Imi Knoebel, *Grace Kelly, VII 1-5*, 1989-96, e Fabrizio Plessi, *Tempo liquido*, 1993.
6 Christa & Laurent Sommerer & Mignonneau, *The Interactive Plant Growing*, 1992, nel museo dei media.

A radical distinction between the original structure and the conversion has resulted in the isolation and insulation of the Music Studio, which was from the outset excluded from the main hall, being placed separately as a steel frame structure in front of the entrance facade of the ZKM, thus allowing totally independent noise and vibration insulation. While the reasons which led to the erection of a new structure external to the original building may have been functional, nevertheless an aesthetic and symbolic effect has been achieved: the blue cube is the symbol of the ZKM, the badge of the present day on the breast-pocket, so to speak, of the old building.

The ZKM Programme
What though are the programme contents and functions of an institution like the ZKM, which, airwells included, has an available area of some 27,000 square metres? Since the establishment of the ZKM in 1989, and the subsequent international familiarity with its novel programme, there have been various attempts in a number of countries to set up similar institutions. People everywhere are beginning to recognize that central institutions for media culture are necessary, and that individual states – if they want to participate in the modernization process – must make a contribution to what is surely the most important contemporary development scene, namely the various spheres of application of information technology.
In accordance with its agenda, the ZKM comprises a number of departments closely linked to each other. The foundation is provided by the Institute for Visual Media and the Institute for Music and Acoustics, which provide facilities for artists and technicians working on the development of the media arts under the auspices of an ongoing annual grant programme. The production departments are complemented by the presentation divisions, whose function is to display and publish work produced both at the ZKM and elsewhere.
The Media Theatre is a place where the performing arts can be staged and, using novel technologies, complex forms of presentation can be implemented.
The Media Museum is a place of play, learning and information, where the public have a first-class opportunity to familarize themselves with the applications of media technology. Visitors can try out the many and various aspects of media application from the classical television studio to the simulation scene. The Museum of New Art by contrast is an art gallery in the traditional sense, albeit one where the various genres of the New Media are included in the collections and exhibitions along with the applied arts. As a Museum of All the Arts it opens up new horizons.
With its impressive collection, the Médiathèque provides visitors with a hands on experience of video history and electronic music. It focuses on the physical preservation of visual and acoustic media by restoring and conserving culturally important video and audio tapes. Linked to the Médiathèque is a Library, which was set up as a specialist collection of books on 19th and 20th century art, media history and media theory. The ZKM building in all its parts reflects the Center's rich and varied programme. Its success in uniting all these functions under one roof is the real cultural benefit. (Heinrich Klotz)

Lo ZKM: museo + laboratorio + accademia = una nuova unità

The ZKM: museum + workshop + academy = a new unity

2

3

4

5

6

***1** The entrance hall. Visible on the first floor, left, is the entrance to the media museum; access to the media library is on the right.*
***2** View of one of the inner courtyards with skylight. Situated on the ground floor is the Museum für Neue Kunst, and on the first and second floors is the media museum. The structure of the original industrial building has been maintained and enhanced. To it have been added walkways and communicating stairs to create an interconnecting network between the various institutes and activities hosted.*
***3** The display of magazines in the common library of the Staatliche Hochscule für Gestaltung and of the ZKM.*
***4, 5** Two works exhibited in the Museum für Neue Kunst: Imi Knoebel,* Grace Kelly, VII 1-5, *1989-96, and Fabrizio Plessi,* Tempo liquido, *1993.*
***6** Christa & Laurent Sommerer & Mignonneau,* The Interactive Plant Growing, *1992, in the media museum.*

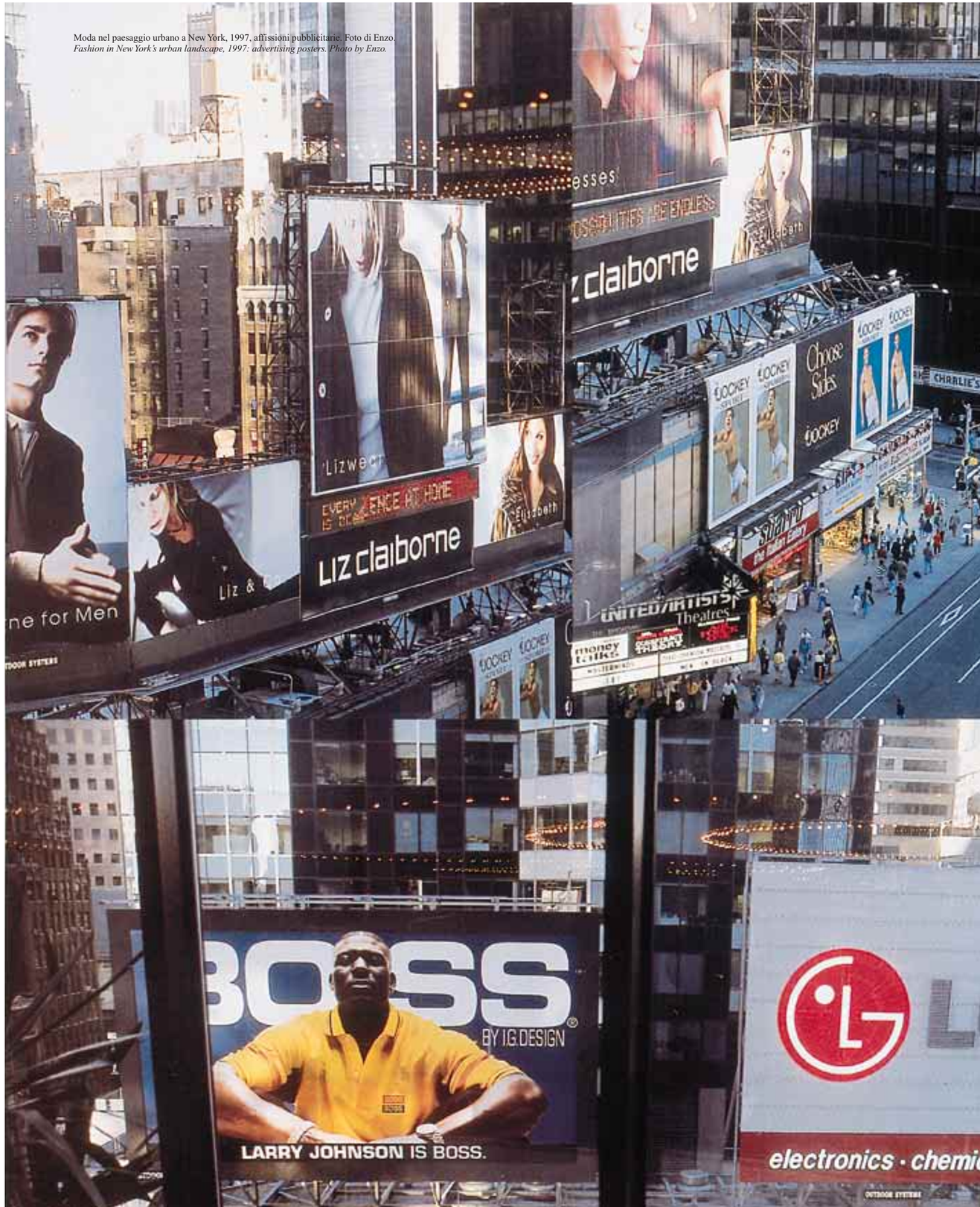
Norbert Bolz osserva con divertita sorpresa che gli spettatori delle sue conferenze sulle nuove realtà dei media le considerano quasi anticipazioni di un futuro da fantascienza, mentre egli si limita a descrivere i cambiamenti avvenuti negli ultimi anni, e lo stesso dislivello di percezione può essere tranquillamente ritrovato in altri campi.
Questo pensiero mi inseguiva come ingigantito nell'ottobre del 1997, mentre vagavo per le sale del nuovo Centro per le tecnologie artistiche e multimediali di Karlsruhe in mezzo a una folla di migliaia di curiosi, soprattutto giovani. Da un lato molte città di medie e grandi dimensioni compiono tagli catastrofici nel settore della cultura, bloccano le assunzioni e cancellano ogni risorsa destinata ad acquisizioni ed esposizioni, dimostrando di non sapersi comportare da vere e proprie metropoli; dall'altro in molte metropoli e, a sorpresa, in molte cittadine si nota un autentico incremento in tema di attività culturali, di inaugurazione di musei e di elaborazione di ambiziosi programmi espositivi: e questo non avviene solo nel poco edificante campo degli 'eventi', ma anche attraverso operazioni intelligenti e a lungo termine come il nuovo museo d'arte di Wolfsburg, la Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland di Bonn e il Würth-Museum di Künzelsau nel Württemberg, che grazie ai finanziamenti privati è riuscito a dotarsi di una collezione autonoma e di un ambizioso programma espositivo. O come le attività delle grandi banche, che possiedono collezioni e sostengono musei ed esposizioni ovunque nel mondo. O ancora come i nuovi importanti edifici museali disseminati nella 'provincia', tra cui quello di Zumthor a Bregenz, l'architettura-scultura realizzata da Erwin Heerich nel parco di Hombroich nel Basso Reno e molti altri ancora.
Tuttavia se si osservano da una certa distanza queste imprese innovative si scorgono soltanto piccole differenze: si tratta infatti, in maggioranza, di iniziative rappresentative se non addirittura commerciali, come nel caso della politica di espansione seguita dal Guggenheim. Tutto ciò non ha niente a che fare né con l'impegno dell'arte né con la consapevolezza delle questioni museali del futuro.
Nel 1997 abbiamo visto le Biennali di Venezia e Lione e i progetti-scultura di Münster; eppure tra le grandi esposizioni soltanto Documenta X a Kassel, ideata e allestita con successo da Catherine David, ha mostrato qualche traccia di una rivalutazione della cultura promossa da artisti appartenenti alla società dei media: la maggior parte delle altre esposizioni sembrava più attenta alle rendite di posizione collegate al turismo. In questo contesto quel che segue mi sembra ancora più significativo, e ciò che è stato detto finora una premessa fondamentale per poter dare qualsiasi giudizio.
Il culmine della stagione artistica del 1997 è stato raggiunto secondo noi a Karlsruhe, anche in un altro senso: noi percepiamo tutti i drammatici cambiamenti della società della comunicazione e guardiamo naturalmente al succedersi nel mondo dei crac borsistici – si pensi a quelli avvenuti nell'estremo Oriente – come a un segno della globalizzazione che si realizza in forma di network mondiale. Il fatto che tutto ciò sia già stato previsto e tradotto in immagini dagli artisti non è noto a molti: Nam June Paik rappresenta questo tema da almeno trent'anni e già nel 1974 scriveva a proposito della *Electronic Highway* per la Rockefeller Foundation; 15 anni fa Ingo Günther, allievo di Beuys e di Paik all'Accademia di Düsseldorf, pubblicava le sue rivelatrici fotografie satellitari sulla guerra Iran-Irak, mentre tuttora il videoartista newyorchese Paul Garrin manipola con interventi intelligenti l'anima commerciale di Internet e le sue leggi prestabilite.
Si tratta di artisti che attraverso le loro opere e le analisi sociali si pongono totalmente in sintonia con il proprio tempo e per i quali la risonanza sociale, gli aspetti commerciali e l'agire artistico non sono necessariamente in contraddizione. Eppure qualcuno di noi intravvede forse questi drammatici mutamenti nell'adeguamento delle strutture che presiedono all'impegno artistico, alla formazione o all'immagine di musei e accademie?
Questa premessa mi sembra importante per poter valutare correttamente la decisione di costituire il Centro per le tecnologie artistiche e multimediali di Karlsruhe. In questo frangente lo storico dell'architettura Heinrich Klotz ha il grandissimo merito – insieme ai politici del Baden-Württemberg e agli amministratori della città di Karlsruhe, che sostengono opportunamente l'impresa – di aver osato dare un segnale producendo una sintesi di formazione, workshop-atelier-laboratorio, biblioteca, museo e altre funzioni e adeguandola alle nuove possibilità offerte dalla multimedialità.
Tutti apprezzano il Bauhaus perché è riuscito a conciliare dapprima l'arte con l'artigianato e in seguito perfino l'arte con l'industria, e ricordano ancora oggi il caso eccezionale del Museum of Modern Art di New York che già dalla sua fondazione, avvenuta nel 1929 ad opera di Alfred H. Barr e di alcuni lungimiranti soci, ha incluso nella propria collezione e tra le proprie attività espositive non soltanto le arti tradizionali ma anche l'architettura, il design e perfino il cinema; questo accadeva settant'anni fa, e da allora non sono ancora stati tentati approcci innovativi nel settore dei musei.
A Karlsruhe una sorta di Hochschule für Gestaltung di altissimo livello e con insegnanti eccellenti in ogni disciplina cerca di riunire in un solo edificio un museo (addirittura sdoppiato, con esiti alquanto problematici), dedicato ai media e dotato di laboratori denominati 'istituti' per creazioni audio e video, una biblioteca, aperta al pubblico e dall'allestimento interessante, una videoteca e un'audioteca, facendo in modo che si influenzino a vicenda. Ognuna di queste sezioni è attrezzata in maniera più che sufficiente: la videoteca per esempio, in funzione dal giorno dell'inaugurazione, ha già pubblicato una prima raccolta di documenti (sugli esordi della videoarte in Germania) ed è totalmente aperta al pubblico. Il collegamento reale tra museo, insegnamento e accessibilità del sapere, tra esperienza e creazione, tra ricerca e fruizione rappresenta una sfida che in futuro dovremo saper affrontare. A Karlsruhe Klotz non si è limitato a trasferire su carta per l'ennesima volta tutte le belle tesi che leggiamo ormai da anni,

1 Bambini nelle poltrone con auricolari incorporati della mediateca. Da queste postazioni, tramite la banca dati, i visitatori hanno accesso alla raccolta audio della mediateca.
2 Frank den Oudsten, *Floating Identities*, 1995, nel museo dei media.
3 La sezione "mondo dei giochi" nel museo dei media.

***1** Children in the media library armchairs equipped with ear-phones. From these stations visitors can use the data bank to access the media library's audio collection.*
***2** Frank den Oudsten,* Floating Identities*, 1995, in the media museum.*
***3** The media museum's 'playworld' section.*

ma è riuscito a tradurle in realtà, con un'impresa paragonabile alla fondazione del Bauhaus compiuta da Walter Gropius a Weimar nell'aprile del 1919, quando molti artisti berlinesi rivoluzionari, in gran parte provenienti dalla Novembergruppe, sentivano l'esigenza di qualcosa di simile.
La nuova sintesi è stata realizzata dall'architetto amburghese Schweger restaurando e trasformando alcuni vecchi capannoni industriali e inserendo nel fronte anteriore un nuovo corpo di fabbrica scatolare, destinato alle esecuzioni musicali: certamente un'impresa difficile in particolar modo per quanto riguarda gli ambienti espositivi, che si presentano in versione multimediale con luci e suoni, immagini in movimento e opere d'arte spaziale.
Questo risultato dovrebbe stimolare le altre città a non ridurre drasticamente musei e università, biblioteche e incentivi agli artisti, ma a escogitare piuttosto sinergie intelligenti, che soddisfino le attese del pubblico di oggi e contemporaneamente e con sensibilità catturino nei musei lo spirito del tempo. Un obiettivo che non sembra del tutto riuscito nel Museum für Neue Kunst, dove nonostante l'allestimento straordinario degli ambienti riservati ai vari media non è stato tentato nessun collegamento che oltrepassasse i limiti dei singoli mezzi di comunicazione: perché non mettere a confronto le *Lacrime d'acciaio* di Marie Lafontaine con le foto di *Villa Tugendhat* di Förg e con le sculture architettoniche di Gerhard Merz?
Proprio le nuove acquisizioni potrebbero dare visibilità più concreta alla collezione permanente, in maniera da elevare non il mezzo materiale ma la visione artistica al rango di opera d'arte. Nel XXI secolo l'arte che si troverà al di fuori degli stretti confini della superficie dipinta e della scultura poggiata sul piedistallo assumerà un'importanza preminente: elementi come il movimento, la luce, il suono, il testo e lo spazio assurgeranno a esperienze totalizzanti dal significato sempre più ampio.
Certi giudizi che scaturiscono dalla collezione di Klotz possono anche risultare criticabili: il fatto che Fabrizio Plessi sia molto più importante di Nam June Paik, Bill Viola e Gary Hill; o che Günther Förg valga più di Sigmar Polke, Gerhard Richter e Georg Baselitz non è attestato infatti dalle opere presenti. E perché John Cage e Peter Campus, che almeno per fortuna sono citati, devono essere lasciati così ai margini? Tuttavia questi dettagli di un'esposizione che, pur sembrando priva di curatore, comprende opere per lo più indovinate non sminuiscono il significato generale quanto piuttosto le singole opere, non solo in Germania.
A questo punto potrebbe avere inizio il dibattito su come saranno e a cosa serviranno i musei nel XXI secolo, su cosa significano per noi gli artisti e su quali opere esprimono meglio il secolo che finisce e appaiono degne di essere conservate. A Karlsruhe si è riflettuto e si è operato meglio che a Berlino, Kassel, Lione o Venezia, si spera a beneficio dei molti visitatori che lasciano i saloni di questa ex fabbrica di munizioni trasformati e carichi di nuove munizioni. (Wulf Herzogenrath)

Norbert Bolz notes with astonishment *that audiences regard his lectures on the new media reality as a kind of preview of a kind of future science fiction world, although in fact he is only describing the developments of the last few years. However this phenomenon is not unique, and applies to other areas too.*
This thought occurred to me doubly as I strolled in the throng of many thousand interested, mostly young, people through the rooms of the newly opened Center for Art and Media Technology in Karlsruhe in October 1997. On the one hand, in many medium-sized towns (and precisely in this point we see that they do not know how to behave as a metropolis) we feel the effects of disastrous cuts in the arts budget: positions not being re-filled, funds for purchases and exhibitions being axed. At the same time in many large cities, and surprisingly many small towns, we are experiencing a veritable upsurge of cultural activity: new museums and ambitious exhibitions – and not only in the 'event' sphere (which is open to criticism), but in wise, long-term investments: the new art gallery in Wolfsburg, the Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany in Bonn, the privately-funded Würth-Museum with its own collection, and an ambitious exhibition programme in Künzelsau in Württemberg; the activities of the major banks with their own collections, and in some cases museums and exhibitions around the world; the new, architecturally outstanding museum buildings in so-called 'provincial' locations, such as that by Zumthor in Bregenz, or the sculpture-architecture of Erwin Heerich in Hombroich Park on the Lower Rhine, and many more besides.
But if we summarize all this, the innovative initiatives are characterized by small variations, and in most cases they are only concerned with prestige, not to say commercial aspects, as in the Guggenheim expansion policy. It has nothing to do with putting art across, let alone with awareness of the problems related to the future of museums.
In 1997 we had the Biennale exhibitions in Venice and Lyons and sculpture projects in Münster, but of the major exhibitions, only Documenta X in Kassel, initiated and kept going by Catherine David, came up with any approaches to the re-evaluation of the arts by artists of the media society; in most other cases, touristic aspects seem to enjoy a higher priority. In this connexion, what follows seems to me to be even more significant, and what I have already said to be a precondition of the assessment. The high point of the artistic summer of 1997 was in Karlsruhe, and indeed in a second respect too. Aware of all the dramatic changes of the communication society, we wait for the apparently inevitable worldwide ripples of the stock-market crash, for example in the Far East, as a sign of globalization resulting from networking.
Many people are unaware that this was thought up in advance and staged by artists; Nam June Paik has been staging this theme for more than thirty years, and as long ago as 1974 wrote about the Electronic Highway *for the Rockefeller Foundation; fifteen years ago Ingo Günther, a pupil of Beuys and Paik at Düsseldorf Academy teacher, published his revealing satellite photos of the Iran-Iraq war, and today New York video-artist Paul Garrin is altering the commercial Internet, and its seemingly so immutable basic laws, with intelligent interventions.*
These are all artists who are both right up to the minute in their analyses of society and their works of art, and for whom social relevance, commercial aspects and artistic activity are not contradictory. But are these dramatic changes reflected in a corresponding change in the structures of our art education, the forms of presentation in our museums and academies, or in the way we put art across?
This seems to me important as the prelude for a proper assessment of the achievement represented by the foundation of the Center for Art and Media Technology in Karlsruhe. Here, architectural historian, professor and founder Heinrich Klotz must take the immense credit – together with politicians in the state of Baden-Württemberg and the city authorities in Karlsruhe, who have made an appropriate contribution to the whole project – for daring to set a sign: a unity of education, workshop-studio-laboratory, museum, library etc. – and to do this using the latest media opportunities. We praise the Bauhaus, because it brought together first art and crafts, and then art and industry.
We still feel the exceptional position occupied by the Museum of Modern Art in New York, which, on its foundation in 1929 by Alfred H. Barr and far-sighted trustees, included in its collections and exhibitions not only the traditional arts, but also architecture, design and even film; but that was seventy years ago, and new approaches in the museum area have not been attempted. Here in Karlsruhe, an Hochschule für Gestaltung with outstanding teachers in all subjects is trying, at the highest level, to combine a (somewhat problematical!) dual museum for every medium, along with laboratories (known as 'institutes') for practical implementation in the visual and acoustic area, with a publicly accessible and stimulating library, video library and audio library in a single building, to have each activate the other.
Each of these areas is fairly well equipped, so that for example the video library has been available for use since the opening and has been able to publish a first piece of documentation of its own (on the subject of the beginnings of video art in Germany) – and it's all accessible to the general public. The question of whether museums, teaching, experience and design, of research and enjoyment, can really be linked up like this, only the future will answer. But here in Karlsruhe, Heinrich Klotz has not only filled up a mass of paper with all the fine theses that we have been reading for years, but dared to implement them.
This is comparable with the foundation and implementation of the Bauhaus by Walter Gropius in Weimar in April 1919 – many revolutionary artists in Berlin, most of them associated with the November Group, wanted something of the sort. This new unity was created by the Hamburg architect Schweger, who did it by restoring old factory halls with a single new cube in front for music performances; certainly no easy undertaking, in particular for the museum sections, which use multimedia forms of presentation – light and sound, moving pictures and space-filling works of art.
This should actually spur on other towns and cities to stop decimating their museums and academies, libraries and grants to artists, and instead to come up with intelligent networks which can both satisfy the needs of today's public and at the same time capture the spirit of the age in the museum in an intelligent fashion. I do not think this has quite succeeded yet in the Museum of New Art; in spite of the outstanding and appropriate presentation of the media rooms, links across the media boundaries have not yet been attempted. Why not confront Marie-Jo Lafontaine's Steel Tears *with Förg's* Villa Tugendhat *photos and the architectural sculptures of Gerhard Merz?*
It is precisely in the case of the new acquisitions that the basic attitude could be made more concretely visible: namely that it is not the material medium but the artistic vision which determines the status of a work of art. In the 21st century, art will be of particular importance beyond the narrow limits of the painting-in-its-frame and the sculpture-on-its-plinth. Elements such as movement, light, sound, text and space will be of increasing importance as holistic experiences.
Some assessments in Klotz's collection must also be criticized: there is really no evidence in the purchased works that Fabrizio Plessi is so much more important than Nam June Paik, Bill Viola or Georg Baselitz; or Günther Förg so much more than Sigmar Polke, Gerhard Richter or Georg Baselitz.
And why must John Cage and Peter Campus, who – I'm glad to say – are given a place, be marginalized in the way they are? But these details of an exhibition which appears to have no curator do not, with a mostly correct selection, diminish the total importance of the venture, or indeed the fact of its existence, unique not only in Germany. So maybe a debate could now start on what museums are going to be for in the 21st century, and what artists mean to us, and which works make important statements and are worth preserving as this century draws to a close. More thought has been given to this in Karlsruhe than in Berlin, Kassel, Lyons or Venice, and more has been realized – to the benefit of – we hope – many visitors who will leave the halls of the former munitions factory changed and reloaded with ammunition. (Wulf Herzogenrath)



Moda nel paesaggio urbano a New York, 1997, affissioni pubblicitarie. Foto di Enzo.
Fashion in New York's urban landscape, 1997: advertising posters. Photo by Enzo.

a cura di Gianmario Andreani

“Sulla televisione”.

Pierre Bourdieu.
Feltrinelli, Milano, 1997
(pp. 122, Lit 22.000).

di Giuliano Della Pergola Nell’epoca in cui l’esserci sembrerebbe coincidere con l’ “essere visti in televisione”, un grande sociologo s’interroga sull’uso sociale di questo strumento, banale e invasivo, quotidiano e affascinante, carico in tutti i casi di un forte potere collettivo. Strumento di diffusione del sapere, ma anche terribile macchina che alimenta nazionalismi e localismi, la televisione può produrre effetti collettivi che solo pochi sanno pilotare: è una macchina d’immagini che acquistano caratteri di leggibilità e comprensione solo all’interno di un codice di lettura che essa stessa ha già confermato prima che una certa trasmissione vada in onda. In un certo senso la diffusione dell’informazione televisiva va di pari passo con la più quotidiana stabilizzazione politica. Sincronizzata sulla stessa frequenza televisiva, la grande audience partecipa al gioco di una macchina che non si limita solo a registrare la realtà, ma a crearla *ex novo* (pag. 23), che la confeziona come essa crede. E per sortilegio accade che la realtà costruita dalla televisione si sostituisca a quella effettiva: la televisione induce così un processo di falsificazione perenne, che diventa la base della nuova, diffusa, dilagante, falsa coscienza collettiva.
Come marionette di una divinità che agisce e manipola a piacere la realtà (pag. 45), anche i giornalisti della televisione sono manipolati e aiutano a manipolare: dietro di loro stanno quelli che conoscono i codici che permettono di raggiungere gli obiettivi della compagnia televisiva, e loro stessi marionette di un sistema economico che li travalica, producono manipolazione e uomini manipolati. Essi stessi nel lavorare in quel modo tanto particolare che ha la televisione (il pensare in fretta, il comunicare rapidamente, ecc.), cambiano; il loro mondo è attraversato da ripiche, conflitti e gelosie; ma molto spesso la competizione che si nota ha come conseguenza generale l’omologazione del prodotto giornalistico piuttosto che una differenziazione culturale; e naturalmente l’omologazione giornalistica incrementa ancor più la “verità giornalistica”, la quale non coincide con la realtà, ma con una costruzione ideologica.
La rilevanza di questa costruzione arbitraria e ideologica della realtà dipende dall’importanza che il giornalista ha nell’ambito del “campo giornalistico” (pag. 50). In un certo senso la stessa costruzione gerarchica che domina la categoria dei giornalisti televisivi finisce con il proiettarsi sulla rilevanza della messinscena: così la relazione osservatore-realtà è sostituita da un’indiretta nuova relazione conoscitiva di natura massmediale.
L’Auditel misura l’ampiezza del successo: più persone un programma raggiunge, più – si dice – ha avuto successo. L’entità del suo successo non riposa più sulla qualità delle cose dette, ma sull’ampiezza della audience. E per meglio sincronizzarsi sul grande pubblico si venderanno allora buoni sentimenti, cronaca al posto della politica, programmi tesi a banalizzare, confermare, rendere conformisti e depoliticizzare gli spettatori (pag. 54).
Le tecniche televisive, i tempi stretti, le interruzioni del presentatore e molte altre particolarità che sono solo della televisione fanno sì che siano soprattutto gli intellettuali poco autonomi, quelli trascinati dalle mode, ad apparire sul piccolo schermo. Gli altri rifiutano di andare in televisione, e così una frattura tra élite intellettuali e rivenditori di saperi altrui s’allarga. La televisione cambia il mondo del giornalismo e quello dell’immagine collettiva dei popoli, ma compie quest’operazione giocando al ribasso, facendo scemare il livello delle conoscenze. Ciò produce un immediato riscontro anche nella relazione democrazia/consenso politico, e che

le democrazie così esposte a trasformarsi in telecrazie siano gli esempi politici cui noi ci riferiamo per capire dove sta andando il mondo introduce una nota di pessimismo e di prudenza in tutte le valutazioni che quotidianamente dobbiamo fare sulla nostra condizione di uomini moderni. Scritto in una lingua colloquiale, quasi dettata, il libro di Pierre Bourdieu, a ragione, è già entrato a far parte di quella letteratura critica sullo strumento televisivo che sospinge molti gruppi a interrogarsi circa le ambivalenze aperte dal suo potere, dal suo utilizzo e dalla sua diffusione.

In the information age, when ‘being’ might seem to be the same thing as “being seen on television”, a great sociologist ponders the social use of this banal and invasive, everyday and fascinating tool. Its collective power is always great.
The TV is an instrument for disseminating knowledge, yet it also is a terrible machine that feeds nationalism and local viewpoints. This medium can engender collective effects that only a few are able to steer: it is an image machine which becomes readable and comprehensible only within an explanatory code produced by television itself. This is why, in a way, the spread of televised information goes hand in hand with the more everyday political stabilization. Watching identical broadcasts, the great audience takes part in the game of a machine that does more than record reality: it creates it from scratch (page 23). Television creates the reality as it pleases and as if by magic the reality constructed by this medium supplants the real world. Thus TV induces a process of perennial falsification which then becomes the foundation of the new, widespread and rampant false collective consciousness.
Like puppets of a divinity who acts and forges reality into any shape desired (page 45), television journalists, in turn, have their strings pulled by others and help to do the same. Behind them are those who know the codes that make it possible to attain the goals of the TV campaign; they themselves are the tools of an economic system that overwhelms them, so they generate tainted worlds and people. Because they work in that very special fashion that is a trait of television (think fast, communicate rapidly, etc.) they change and their world is fraught with spite, conflicts and jealousy. But very frequently their competing against one another causes a standardized journalistic product, rather than cultural differentiation. Naturally, the journalistic standardization makes the “journalistic truth” even greater: it does not represent reality, it is an ideological construction of the world, instead.
The importance of this arbitrary ideological construction of reality depends on the significance that the journalists have succeeded in achieving in their corporation, within the “journalistic field” (page 50). In a way, the very hierarchical organization of the television journalists ends up by impacting the final staging: thus the relationship between the observer and reality is replaced by a new indirect cognitive relationship determined by the hierarchy and the mass-media. A company (Auditel in Italy) measures the extent of success: the greater the audience, the more one has accomplished one’s aim, it is said. Success is not measured by the quality of the things said, only by the audience reached. And in order to be better in tune with the tastes of the public at large one easily ends up by descending to the level of mawkishness, where crime news takes the place of politics and where the programs seek to make everything trite, to confirm and to make the viewers conformists and non-political (page 54).
For several reasons the intellectuals who are not independent in the least and are swept by fads are, above all, those who appear on TV: its techniques, the speedy pace, the host’s interruptions and many other attributes that characterize television alone. The others refuse to appear on TV, thereby broadening the rift between the intellectual élite and the salesmen of others’ knowledge. Television changes the world of journalism and the collective image of the peoples, and it does so by lowering the level of knowledge. The quantity of information is augmented, while the quality of the culture is debased. This also has an immediate effect in the relationship between “democracy and political consensus”; the fact that the democracies which are thus exposed transform themselves into ‘telecracies’ are the political examples we take in order to understand where the world is headed makes us stop and think. It adds a pessimistic and prudent weight to every evaluation we are called on daily to make on the condition of modern humanity.
Written colloquially, almost as if it were dictated, Pierre Bourdieu’s book quite rightly already has been accepted by the critical literature on this medium. Today, many groups wonder in a preoccupied manner about the ambivalence created by television’s power, the nature of its success and the use of its indiscriminate, global spread.

“HyperArchitettura. Spazi nell’età dell’elettronica”.

Luigi Prestinenza Puglisi.
Testo & Immagine, Torino, 1998
(pp. 95, Lit 14.000).

di Gianni Pettena Il saggio muove dall’attenta analisi delle caratteristiche di dinamicità del mondo informatico, un mondo in cui sono le interconnessioni a determinare, nelle loro potenzialmente infinite possibilità di combinazione, altrettanto infinite possibilità di cambiamento. Per quanto riguarda l’architettura, i linguaggi che affrontano il problema dello spazio ‘virtuale’, esprimendosi per metafora come è tipico dei linguaggi informatici, inseguono nuovi significati per edifici il cui valore sta più nelle loro potenzialità espressive e dinamiche che nella loro realtà. Se come antenati di questi linguaggi, per l’interesse verso le macrostrutture e le nuove tecnologie, vengono citati Fuller, i Metabolisti, Superstudio e gli Archigram, l’antecedente più diretto viene individuato nel Centre Pompidou di Rogers e Piano, edificio la cui logica fa ormai parte dell’era elettronica perché in esso alla *firmitas* dei valori del peso e della struttura subentrano l’immaterialità, la sensorialità e la multimedialità: un edificio, almeno nelle enunciazioni metaforiche, inteso per comunicare informazioni, che si fa schermo e tramite di luce, colore e suono. Lo spazio dell’età elettronica non appare più come il vuoto in cui si collocano i corpi solidi ma come il medium attraverso cui si diffondono le informazioni: dunque, un edificio fondato sull’interazione fra le diverse attività interne e fra queste e il mondo esterno, destinato a gestire e produrre informazione, dovrà essere immateriale perché il contenuto prevale sul contenitore e polimorfo perché ogni parte deve rispondere a una logica diversa; lo spazio dovrà essere un *continuum* che privilegi il passaggio e lo scambio di informazioni, uno spazio neutro, omogeneo, trasparente fino a diventare effimero. Una riduzione dell’architettura a un “quasi nulla” che riporta a Mies come riferimento ideale dei nuovi progettisti, di Koolhaas, di Toyo Ito, di Zaha Hadid, i cui disegni di forme che si direzionano nello spazio si rifanno anche alle avanguardie storiche (così come quelli di Eisenman e Gehry che si rifanno ai Futuristi), a dimostrazione di come attraverso l’elettronica vengano riproposte volontà espressive che erano state mortificate dalle rigidità dell’International Style.

La riflessione sulla nuova architettura deve aderire alla specificità storica e in questo senso deve considerare ciò che è più tipico dell’elettronica, e cioè la ‘proiezione’, la ‘mutazione’ e la ‘simulazione’. Così come per l’artista la proiezione è alla base della rappresentazione (fondamentale a questo proposito il riferimento al *Grande Vetro* di Duchamp), dell’indeterminatezza del confine tra rappresentazione e realtà, dell’identificazione del significato non tanto con l’oggetto quanto con le associazioni linguistiche cui esso allude, se cioè non può esistere differenza di principio tra concettualizzazione e metaforizzazione, con gli strumenti elettronici della metafora anche l’architettura può proporsi più per i suoi valori percettivi e simbolici che per la struttura dell’opera. Un’architettura che può produrre ‘straniamento’, che può essere come la House VI di Eisenman “un terreno di gioco per la mente assoluta”, un’architettura del silenzio e della trasparenza, un linguaggio ridotto a forma pura.
Così come la proiezione è lo strumento del computer, la mutazione ne è il fine. Poiché esso ha modificato schemi, proporzioni e ritmi dei rapporti umani, ha inevitabilmente cambiato il modo di pensare, di articolare il linguaggio, di abitare; ha tradotto in sistemi di informazione tutte le estensioni dell’uomo; ha creato una società che capta, trasmette e rielabora dati, come un complesso sistema nervoso. Parallelamente nell’architettura la forma si dematerializza, negli edifici “il sistema nervoso sta prendendo il sopravvento sull’ossatura e sui muscoli”, una condizione che la critica può condannare (Frampton), incoraggiare per le potenzialità implicite di novità e creatività (Jencks) o interpretare come condizione concettuale di nuova ecologia (Wines), ma che comunque riflette un approccio diverso alla progettazione, conseguenza anche della tecnologia del mondo dell’informatica, grazie alla quale gli edifici vivono di contatti con l’esterno, funzionano come una pelle, un sistema nervoso, a differenza dell’edificio ‘tradizionale’ che “trova il suo equilibrio nell’interagire il meno possibile con l’ambiente”. La simulazione infine è il prodotto perché, come da sempre esiste una relazione fra la virtualità della mente e la realtà dei fatti, fra pensiero e forme architettoniche, attraverso le mutazioni spaziali che si possono produrre con l’elettronica è perfino ipotizzabile che si arrivi a pensare diversamente, a “imparare a non morire”, per dirla con Arakawa.
Il saggio di Prestinenza Puglisi sintetizza, con estrema chiarezza e con rimandi ed esempi pertinenti e accattivanti per attualità e articolazione concettuale (si veda anche con attenzione la bibliografia ragionata), la situazione della ricerca in architettura nel mondo virtuale della società elettronica. L’interesse, più che nell’argomento, ormai trattato di frequente, sta piuttosto nel rovesciamento dell’ottica di osservazione che questa volta trae dal linguaggio dell’informatica gli elementi e gli spunti per l’analisi e non viceversa. L’autore sostiene cioè l’importanza del mezzo attraverso cui i concetti vengono proiettati (pro-gettati) perché, alla lunga, è il medium che impone le proprie leggi, indirizzando il pensiero all’interno dei propri percorsi, e dimostra come l’architettura stia mutando, quasi necessariamente, il proprio linguaggio in base ai ‘percorsi’ resi possibili dall’elettronica.
HyperArchitettura forse, come suggerisce Antonino Saggio nella postfazione, in parallelo con il significato di HyperTesto, è un’architettura che non sia solo “[...] fluida, metaforica, aperta, che giochi sulla pelle come nuovi immateriali sensori, che inglobi e faccia tesoro di una multimedialità che si spinge nei sistemi di controllo e in quelli informativi, ma che sia soprattutto capace di generare e far generare altre metafore, che sono quelle della vita e del suo svolgersi in questa nuova dimensione”.

This essay carries out a careful analysis of the dynamic characteristics of the information-technology world; in their potentially countless possible combinations, this world’s interlocking connections determine equally infinite possibilities for change. In the field of architecture the languages that grapple with the problem of ‘virtual’ space, expressing themselves metaphorically as information-technology languages typically do, pursue new meanings for buildings whose value lies more in their expressive and dynamical potential than in their reality. Fuller, the Metabolists, Superstudio and Archigram are mentioned as the forefathers of these languages, because of their interest in macrostructures and new technologies. Yet the most direct ancestor turns out to be the Centre Pompidou, by Rogers and Piano; its logic already belongs to the age of electronics, for the firmitas *of the values of weight and structure is supplanted by the immaterial, sensorial and multimedia. This building was supposed to communicate information, it becomes a*

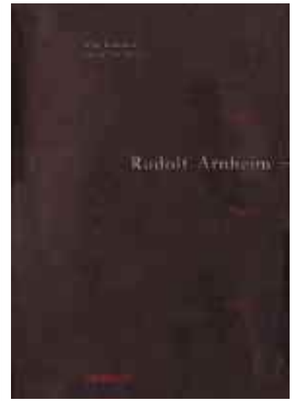
Tokyo.

screen and a medium for light, color and sound, at least according to the metaphorical enunciations. The space of the electronics era no longer appears to be a void in which solid bodies are placed; instead, it is a medium through which information is disseminated. So these structures are founded on the interaction between the diverse activities within and between them and the outside world, destined to manage and produce information; thus the building has to be immaterial since the contents prevail over the container. Also, it must be polymorphous because each part has to satisfy a different logic. Space must be a continuum that favors the passage and exchange of information, such a neutral, homogeneous and clear space stretches out until it is ephemeral. This reduction of architecture to “almost nothing” harks back to Mies as the ideal of the new architects, Koolhaas, Toyo Ito and Zaha Hadid; their designs of forms directed in space are inspired by the early modernist architects (the way Eisenman’s and Gehry’s works are reminiscent of the Futurists). This shows that electronics is utilized to return to expressive desires that had been killed off by the rigidity of the International Style.
Our reflections on the new architecture must fit the historical specificness, so we have to consider what is most typical of electronics: ‘projection’, ‘mutation’ and ‘simulation’. As with artists, projection is the base of representation (Duchamp’s reference to the Great Glass *is fundamental on this point), the indeterminateness of the border between representation and reality and the identification of the meaning of the linguistic associations to which the object alludes, rather than its meaning. In other words, is it impossible to have a difference in principle between conceptualization and metaphorization? With the electronic tools of metaphor architecture too, can represent itself more for its perceptive and symbolic values than the structure of the work. A building can produce ‘estrangement’, can be a “playground for the absolute mind”, like Eisenman’s House VI, a structure of silence and transparency, a language reduced to pure form.*
As projection is the instrument of the computer, mutation is its end. Since computers have modified the methods, proportions and pace of human relations, they have inevitably modified the way of thinking, of configuring language and living; they have translated all the extensions of mankind into information systems and created a society that receives, transmits and reworks data, like a complex nervous system. A parallel manifestation in architecture is the dematerialization of form; in the buildings “the nervous system is getting the upper hand over bones and muscles”. The critics can condemn this condition (as Frampton does), encourage it for the implicit novelty and creative potential (Jencks) or interpret it as the conceptual condition of a new ecology (Wines). At any rate, the critics mirror a different approach to design, partly a consequence of technology in the information-technology world; thanks to it the buildings live on contacts with the outside, act as a skin and a nervous system, whereas the ‘traditional’ structure “finds its balance in interacting as little as possible with the environment”. Lastly, simulation is its product because there always has been a relationship between the virtuality of the mind and the reality of facts, between thought and architectural forms; through the spatial mutations that can be generated electronically it is even possible that one can succeed in thinking differently, in “learning not to die” as Arakawa put it.
Prestinenza Puglisi’s essay is an extremely clear synthesis of the research done in architecture in the virtual world of the electronic society. The author provides pertinent, stimulating references and examples whose topicality and conceptual configuration are fine (the bibliography is well done, too). The interest does not lie so much in the topic, which has been probed frequently by now, but in the totally new viewpoint. This time it draws on the language of information technology for the elements and ideas of the analysis, not vice versa. That is, the writer maintains the importance of the medium through which the concepts are projected because, in the long term, the medium imposes its own laws, directing thought along its own paths; this demonstrates that architecture is changing, almost necessarily, its own language according to the ‘paths’ made possible by electronics.
As Antonino Saggio suggests in the Afterword, perhaps HyperArchitectura, like HyperText, is an architecture that is not only “[...] fluid, metaphorical, open, that plays on the skin like new immaterial sensors, that incorporates and properly employs multimedia methods that reach into the control and information systems. Above all, it is capable of generating, and making people generate other metaphors: those of life and its development in this new dimension”.

“Rudolf Arnheim. Revealing Vision”.

Edited by Kent Kleinman and Leslie Van Duzer.
University of Michigan Press, 1997
(pp. 147, s.i.p.).

di Elio Franzini Nell’occasione dei suoi novant’anni – è nato infatti nel 1906 – l’University of Michigan, dove ha tenuto negli ultimi anni affollate conferenze, ha dedicato ad Arnheim un elegante volume che, come precisano i curatori, non vuole essere una ‘celebrazione’ (Arnheim infatti le detesta) bensì un tributo. Un tributo capace di fare emergere sia la sua originalità scientifica sia il contesto biografico e culturale in cui essa si inserisce.
A questo scopo il libro è diviso in due parti che tra loro vivacemente si intersecano, disegnando nella loro complessità i percorsi di pensiero che Arnheim ha intrapreso nella sua lunga vita di ricerca. Così, a cinque saggi che illustrano i momenti essenziali del suo viaggio scientifico e critico si alternano interviste o ricordi di allievi, colleghi e amici che con la vivacità del dialogo e la forza del singolo episodio di vita delineano efficacemente sia i vari lati della sua personalità umana sia la passione con cui Arnheim ha sempre condotto il proprio lavoro. Un bilancio, sia pure provvisorio, della figura di Arnheim, come quello che offre questo volume, era ormai davvero opportuno, utile almeno a far ricordare come questo studioso debba occupare nel panorama culturale novecentesco un posto centrale e, al tempo stesso, del tutto particolare. I termini ‘psicologo’ o ‘critico’ o “critico d’arte” non qualificano infatti in modo soddisfacente il senso del suo lavoro: Arnheim, oltre a essere stato, nella gioventù a Berlino, uno dei primi allievi dei fondatori della psicologia della Gestalt (studiò infatti con M. Wertheimer, W. Kohler e K. Levin nel famoso Istituto di Psicologia di quella università), ha analizzato anche sia gli spessori di singole opere d’arte sia la teoria del film sia le strutture di senso della percezione visiva, avendo sempre come prospettiva generale la volontà di porre su un fondamento scientifico le ricerche nei vari campi di quelle arti che sono in stretta correlazione con i mondi delle immagini. È l’intersecarsi di questi piani il senso più autentico del volume. In primo luogo, infatti, Dirk Grathoff ricostruisce i giovanili lavori berlinesi di Arnheim a partire dal suo primo scritto, pubblicato nel 1925 sulla rivista *Die Weltbuhne,* di cui divenne fedele collaboratore e in seguito condirettore scrivendovi ben 174 articoli. In molti tra essi già si annuncia un interesse per la dimensione filmica (in particolare nel periodo del ‘muto’, che ben si adatta al suo metodo ‘gestaltico’), quello che lo porterà in seguito a scrivere *Film als Kunst,* e che viene qui ricostruito da Guido Aristarco. Peraltro la correlazione tra linguaggio e immagine su cui Arnheim si concentra a partire dal film è la medesima che lo conduce



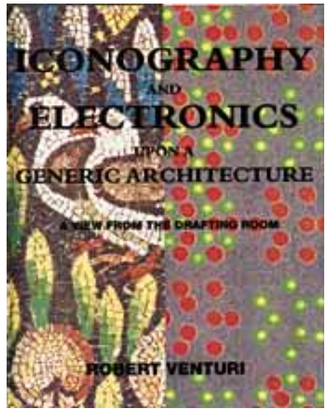
verso un'attenzione per la fotografia: Clive Dilnot, analizzando questa parte del lavoro di Arnheim, osserva come il problema nasconda in sé un essenziale nodo teorico della sua intera prospettiva, cioè la relazione tra materiale, forma e rappresentazione. Infatti, contro ogni sterile mimetismo, egli ritiene che forme artistiche come il film e la fotografia, in cui la riproduzione della realtà avviene attraverso strumenti meccanici, possano dimostrare come ogni ri-presentazione abbia bisogno di una 'traduzione', che è compito dell'artista ricostruire.
È attraverso questa strada che Arnheim giunge all'arte, come è sottolineato nei saggi di David Carrier (che ne esamina la produzione storico-artistica) e di David Pariser (che analizza i rapporti con l'arte contemporanea, sino al postmoderno): arte che, riformulando le opzioni gestaltistiche della gioventù, Arnheim esamina dal punto di vista della psicologia. Egli ritiene infatti che sia profondamente errato scindere, tra le attività dello spirito, la scienza e l'arte (come peraltro risulta con chiarezza dalle interviste raccolte in questo volume, a cura di T. Strauch, D. Libeskind, P. Rand e V. Scully): si tratta piuttosto di riconsiderare i modi e i metodi con cui un atteggiamento scientifico prende in considerazione i fatti e gli oggetti che si riferiscono ai mondi del valore e della qualità. E il valore, con le ampie problematiche che apre, non solo non deve essere escluso dalla scienza ma è, al contrario, da essa inseparabile. In questo senso l'arte figurativa, come sul piano del rapporto rappresentazione-realtà il cinema e la fotografia, diviene un modo privilegiato per mostrare lo spessore assiologico dei processi cognitivi.
Le analisi condotte da Arnheim sul mondo dell'arte (in particolare in *Arte e percezione visiva)* o sulla singolarità delle opere (per esempio quelle di Picasso) dimostrano come un atteggiamento psicologico 'gestaltista' non solo sia lontano da qualsiasi determinismo formalistico ma voglia anzi unificare sul piano della ricerca descrittiva la scienza e l'arte: i piani dell'analisi, risultando in questo modo ampliati, dimostrano che solo una rinnovata complementarietà può permettere la comprensione dei molteplici e stratificati livelli della cognitività. In un passo di *Arte e percezione visiva,* opportunamente varie volte citato in questo libro, Arnheim ben mostra il significato 'emblematico' dell'arte: è infatti soltanto lo sguardo artistico a ricordare, in particolare agli scienziati, che i fenomeni 'esterni', la realtà naturale, non potranno mai venire adeguatamente descritti se analizzati pezzo per pezzo. Gli artisti sono dunque coloro che hanno davvero compreso come un intero non si possa ottenere sommando parti isolate né descrivendo la realtà con un meccanismo di causa-effetto: un'opera d'arte non avrebbe mai potuto essere né creata né studiata da un punto di vista incapace di concepire una struttura integrata e globale.Questa convinzione (e sono ancora le interviste a testimoniarlo) accompagna Arnheim per l'intero arco della sua produzione scientifica sull'arte, sulle opere intese come "sintesi figurate" del reale, mirando con ciò alla determinazione di un "pensiero visivo" in grado di confrontarsi con tutte le manifestazioni che attraversano e costituiscono il mondo dell'immagine. L'immagine non è un vuoto simulacro ma la configurazione stessa delle forze visive: ha in sé una inesauribile capacità interpretativa, dimostrata appunto dal fatto che sia lo scienziato sia l'artista interpretano il mondo, interiore ed esteriore, costruendo immagini. Ha dunque ragione Lucia Pizzo Russo quando, ricordando in questo volume l'incontro avuto nel 1996 a Palermo con Arnheim, vede in lui la capacità non solo di offrire nuovi strumenti per avvicinarsi alla realtà dell'immagine ma anche per cogliere, suo tramite, i sensi del rapporto tra visione e verità. Arnheim è davvero autore che "apre gli occhi" – ci permette cioè di guardare e, infine, di vedere in modo più profondo la profonda complessità del reale.

Rudolf Arnheim in conversazione con Paul Rand.
Rudolf Arnheim chatting with Paul Rand.

For his ninetieth birthday the University of Michigan published an elegant volume on Arnheim; born in 1906, he recently lectured to crowds of students there. The editors go out of their way to clarify that it is not intended as a 'celebration' (in fact, the scholar hates them), but a tribute. This accolade sought to make both his scientific originality and the biographic and cultural context in which it developed apparent.
Thus the book is divided into two sections that intersect in a lively fashion, tracing the complex paths taken by Arnheim's thought in his lengthy research career. Five essays illustrating the essential moments of his scientific and critical journey alternate with interviews or recollections of his students, colleagues and friends. The lively dialogue and significance of some single episodes efficaciously outline both the various sides of Arnheim's personality and the passion he always put into his work.
A summing up of Arnheim's role, at least provisionally, was overdue; what is offered in this publication serves to remind us that this academic deserves a central spot in twentieth-century culture. Also, it is a very special one. In fact, the terms 'psychologist', 'critic' or "art critic" fall short of satisfactorily defining the meaning of his work. Arnheim was one of the first pupils of the founders of Gestalt psychology during his youth in Berlin, having studied with M. Wertheimer, W. Kohler and K. Levin in the famous Psychology Institute at the University of Berlin. Furthermore, he analyzed both the quality of single works of art, the theory of films and the structures of visual perception. At all times, the scholar's general goal was to put the research in the various fields of the arts that are closely related to the world of images on a scientific footing.
The interlacing of these facets is the book's true worth. In the first place, Dirk Grathoff reconstructs Arnheim's early works, starting with his first essay, which appeared in 1925 in Die Weltbuhne *review. He became a staunch contributor to it and, subsequently, one of the editors, writing 174 articles! In many of them you can already glimpse an interest for the movies, particularly silent films, which were well suited to his Gestalt method; later, he authored* Film als Kunst. *Arnheim's interest is reconstructed here by Guido Aristarco. As a matter of fact, the correlation between language and image that Arnheim focused on, with the cinema as the point of departure, was the same trail that led him to study photography. In his exam of this part of Arnheim's work Clive Dilnot remarks that the problem harbors a crucial theoretical issue concerning its entire outlook; that is, how material, form and representation relate. In fact, taking a stance against sterile imitation he maintained that the artistic forms like movies and photography, in which the reproduction of reality is done by means of mechanical instruments, demonstrate that each re-presentation demands a 'translation', and that is the artist's job.*
This route led Arnheim to art, as David Carrier stresses in his essays on his historical and artistic production; the same point is made by David Pariser, in his investigation of the relationship to contemporary art, right up to Postmodernism. By reformulating the Gestalt options made as a young man, Arnheim analyzed art from the standpoint of psychology. In fact, he believes that it is a serious error to separate science and art, two activities of the spirit (this is plainly shown in the interviews in this text, edited by T. Strauch, D. Libeskind, P. Rand and V. Scully). Rather, one ought to reconsider the ways and methods utilized by a scientific approach to deal with the facts and objects that refer to the worlds of value and quality. Value, with the broad set of problems that it brings up, must not be barred from science; on the contrary, they are inseparable. In this sense, representational art becomes a broad avenue for showing the axiological depth of the cognitive processes, like films and photography in the relationship of representation and reality.
Arnheim's studies of the art world (in particular, Art and Visual Perception*) and the singularity of works (like Picasso's) prove that a Gestalt psychological approach is not only a far remove from any formalist determinism whatsoever: on the contrary, it desires to unify science and art in the field of descriptive research. Since the scope of the analyses is thereby broadened, this demonstrates that renewed complementariness alone can enable us to comprehend the multiple, stratified levels of knowledge. In a quotation from* Art and Visual Perception *(luckily, there are several in this volume), Arnheim establishes perfectly well the 'emblematic' meaning of art; in fact, only the artists' vision reminds us, and scientists especially, that the 'external' phenomena, natural reality, can never be adequately described if they are examined piece by piece. Therefore, the artists are those who truly have understood that a whole is greater than the sum of its parts and that reality cannot be depicted by a cause and effect mechanism. A work of art never could have been created or studied from a viewpoint unable to conceive a global, integrated structure.*
The interviews bear witness to the fact that this conviction was Arnheim's throughout his scientific writings on art, on the works as the "figurative synthesis" of reality. He sought in this way to determine a "visual thought" capable of dealing with all the manifestations that cross and constitute the world of images. They are not empty simulacrums – images are the very configuration of the visual forces and they possess an inexhaustible interpretative skill, shown by the fact that both scientists and artists interpret the interior and exterior world by constructing images. So Lucia Pizzo Russo is right when she recalls in this publication her 1996 meeting with Arnheim in Palermo; she believes he had the capacity not just to offer new tools for approaching images, but by so doing to capture the meaning of the relationship between vision and truth. Arnheim truly is an "eye-opening" author; that is, he permits us to look and, finally, to see deeper into the profound complexity of reality.

"Iconography and Electronics upon a Generic Architecture.
A view from the drafting room".
Robert Venturi.
The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London-England, 1998 (pp. 374 , £ 24.95).

di Cecilia Bolognesi L'opera di Robert Venturi si è posta all'attenzione del mondo a partire dal suo contributo teorico, *Complexity and Contradiction* e *Learning from Las Vegas* sono due testi che hanno fatto storia, fino ad abbracciare la propria attività di progettista offrendo spunti spesso generosi alla categoria dei critici. Una generosità confermata puntualmente anche con questo testo che è già particolare nella sua essenza: una raccolta di saggi, lettere, descrizioni, lezioni, manifesti, testi polemici, sinceri perché rappresentano "risposte di senso comune, diversificate e urgenti, di un architetto indaffarato". Non si tratta infatti di scritti frutto di elaborate e complesse ricerche teoriche ma di osservazioni specifiche relative a esperienze architettoniche diversificate descritte con invidiabile naturalezza. Non a torto l'autore è conosciuto come grande comunicatore e apprezzato, oltre ai contenuti, per una particolare grazia e intelligenza narrativa. Infatti l'autorevolezza raggiunta con il lavoro di tutti questi anni gli permette una serena insofferenza sia nei confronti di un'eccessiva concettualizzazione dell'architettura, e della contaminazione operata da altre discipline nei suoi confronti, sia verso i critici stessi. Tutto ciò si concretizza in un sistema narrativo che opera per punti, a volte per aforismi o comunque piccoli scritti, quasi in forma di appunti che mai disattendono comunque il tema: si parla sempre di architettura con poche concessioni sia al banale che all'eccessivamente complesso.
Mentre il taglio tematico è estremamente concreto, spesso progetti o architetture concretamente costruite, il modo in cui essi vengono affrontati ne sottolinea sempre un aspetto 'astratto', non tangibile, quasi immateriale con il rischio di qualche ambiguità. Compositivamente si tratta di questioni legate comunque alle relazioni che il manufatto intesse con il sito, ai rapporti di scala, alla tecnica in quanto tale. Ma raramente viene menzionato un materiale o una efettiva tecnica costruttiva. Si parla di rapporti e relazioni fra le cose.
Viene il dubbio di non essere totalmente fuori dalle accuse a suo tempo mosse nei confronti di *Complexity and Contradiction* di confondere strumenti di analisi poco autorevoli per suffragare alcuni propri metodi di progettazione.
Lo scritto "From invention to convention", sembra troppo appassionatamente sostenere quest'affermazione per cui alcune 'deviazioni' architettoniche dell'oggi diventano confermate convenzioni nel domani. L'aforisma che legge la villa Malcontenta come anticipatrice con il suo pronao di tipi e modelli legati a case americane costruite a suo tempo nelle piantagioni del sud ha una sua logica legata alla diffusione del palladianesimo e degli stili in genere. Ma parlare dell'opera di Mies definendo il suo stile un antiquato vocabolario tecnico relazionato a moderni edifici pubblici per lasciare spazio con l'incompletezza di quest'osservazione a infinite riflessioni, è decisamente pericoloso. È sufficiente un'enunciazione di aforismi o di frammenti a fondare una teoria dell'architettura? Senz'altro la fondazione di una teoria non è l'ambizione di questi scritti che rimangono comunque il testo di un appasionato che arriva a descrivere e commentare alcuni aspetti dell'architettura rendendoci partecipi di molte delle sue riflessioni mediate anche dalla memoria. E a proposito di memoria è molto bello, nel capitolo finale, questo ritorno alla propria tesi di laurea discussa alla Princeton University nel 1950 di fronte a una commissione che vedeva la presenza di Louis Kahn. Il lavoro rappresenta l'anticipazione di molti temi che saranno cari a Venturi negli anni a seguire, riportandoli ancora una volta a un grado di generalità tale da renderli metodologicamente ben discutibili. La foto della fontana di Trevi viene descritta per la sua capacità di assumere valenze diverse a seconda del perimetro urbano in cui è inquadrata e fotografata per l'occhio di un americano e offre un valido spunto per una dissertazione sul fuori scala o sulla disposizione di monumenti di questo tipo nel piano urbano: diverso il senso se collocata tra le case della piazza o in fondo a un boulevard.
Il contesto nella composizione architettonica è descritto come categoria generale che percepisce e restituisce gli influssi a cui è sottoposto. Venturi si riferisce a modelli fondamentali nella sua formazione di architetto, quali F.L. Wright, antica passione che negli anni passati dichiara opposta a quella per Mies tanto da formare fazioni radicalmente avverse di sostenitori. Il senso del contesto è da lui percepito in maniera analoga a quello che Wright ci indica in progetti come la Johnson House dove modifica con la sua presenza un sito dal quale essa stessa aveva preso origine. Le condizioni esistenti attorno al sito sono caldamente raccomandate da Venturi come parametri che debbono diventare parte di qualsiasi problema di progetto. Ma le considerazioni spesso sia allargano a comprendere molti altri parametri come l'antica passione per le scritte commerciali la cui dimensione ben si adegua all'abitante delle nostre città, legato spesso al sedile di una macchina che le sorpassa in velocità. Anche le scritte pubblicitarie come iconografia del nostro tempo diventano un parametro di costruzione almeno di una teoria di progetto. E da qui partono anche le sue considerazioni sui sistemi elettronici sempre più evoluti della nostra era...
Molti spunti, siamo comunque di fronte a un grande.Viene da chiederci se siamo troppo romantici quando sentiamo di apprezzarlo molto nelle sue appassionate descrizioni dell''aura' di Roma (immateriale luce tinta da riflessi di case e monumenti dai colori antichi, che bello sarebbe riportarla all'interno o all'esterno di alcune architetture moderne), mentre lo apprezziamo molto meno nelle sue affezioni a un mondo tecnico che ci appare ben più immateriale e meno affascinante. L'alternativa al nostro romanticismo è quella per cui questo secondo mondo in realtà non appartiene a quello architettonico e non può che mimimamente influenzarlo.



The first facet of Robert Venturi's work to grab the world's attention was his theory: Complexity and Contradiction *and* Learning from Las Vegas *are two history-making books. He has also erected buildings, often leaving himself open to attack from the critics. This generosity is confirmed by this volume too, whose essence itself is special: a collection of essays, letters, descriptions, lessons, manifestos and polemics. These writings are sincere, for they represent "diversified and urgent commonsense answers from a busy architect". In fact, they are not the product of elaborate, complex theoretical research; rather, these pieces are specific observations concerning a wide range of architectural experiences, described with enviable naturalness. Rightly, the author has the fame for being a great communicator and is appreciated for the particular grace and intelligence of his narratives, besides their contents.*
In fact, the authority attained by means of the work of all these years allows Venturi to be serenely intolerant of an excessive conceptualization of architecture, the contamination of the discipline by other fields and the critics themselves. All this results in a narrative system that covers point by point, at times using aphorisms or short articles, almost in the form of notes. Yet they never are off the subject: they always are on architecture, with only a few banal or overly complex remarks.
The theme is extremely concrete, frequently projected or built works, but the way they are addressed always underscores an 'abstract' aspect that is intangible and nearly immaterial. There is a danger of a lack of clarity. Compositionally, at any rate the issues are linked to how the structure relates to its site, the relationship of scale and technique as such. Yet rarely is a material or real building method mentioned. The author discusses relationships and relations between things. We are somewhat doubtful that Venturi has not completely freed himself from the accusations made against Complexity and Contradiction: *that he utilizes not very authoritative analytical tools to bear out some of his own design methods.The essay "From Invention to Convention" seems to maintain this assertion too passionately, so some architectural 'deviations' of today will become confirmed conventions tomorrow. The aphorism that reads the Villa Malcontenta as a forerunner, with its pronaos, of the types and models of southern USA plantation houses has its logic, tied to the spread of Palladio's works and styles in general. But calling Mies' style an antiquated technical vocabulary in relation to modern public buildings – an incomplete remark – leaves room for countless reflections. This definitely is dangerous. Does the stating of aphorisms or fragments suffice to establish a theory of architecture? Undoubtedly, these writings do not hope to found a theory; they remain the text of an impassioned architect who goes so far as to describe and comment some facets of architecture by making one participate in much of his pondering. Venturi's memory assists him, too.*
Speaking of memory, the final chapter is wonderful. The architect goes back to his own dissertation at Princeton University in 1950, with Louis Kahn on the commission. This work represented a foretaste of many themes that Venturi would be fond of subsequently. Once again, they are so generalized that they are methodologically debatable. The photo of the Fountain of Trevi is described for its capacity to take on different values, depending on the urban perimeter in which it is framed and photographed by an American. This is a valid point of departure for a dissertation on oversize structures and of the arrangement of this type of monument in the urban site. Their meaning differs when placed amid the houses of the square or at the end of a boulevard.
The context in architectural composition is described as a general category that perceives and returns the inputs it receives. Venturi refers to the essential models of his training as an architect, such as Frank Lloyd Wright, who was an old favorite of his; in the past, he declared that it was the opposite of the one for Mies, so that radically adverse factions of supporters formed. Venturi perceives the context in a fashion similar to Wright's Johnson House, for example, whose presence modified a site which had originated it. Venturi warmly recommends that the existing site conditions be taken as parameters in any design problem whatsoever. But frequently the considerations branch out to embrace many other parameters, like his former love of advertising signs, whose size is well suited to the inhabitants of our towns, who frequently whizz by in a car. The advertising signs as the iconography of our time also become a parameter for constructing at least one design theory. This is the point of departure for the architect's considerations on the increasingly advanced electronic systems of our age, too. There is loads of food for thought. Venturi is a great man. We wonder if we are excessively romantic when we feel we appreciate him a lot for his impassioned descriptions of the 'aura' of Rome, the immaterial light stained by the reflections of houses and monuments with ancient colors. Venturi would like to recreate it inside or outside some modern buildings. But we appreciate him far less in his liking for a technical world that appears much more immaterial and less fascinating to us. The alternative to our romanticism is that which makes this second world actually not belong to the architectural realm so it can only have a slight influence on it.

"Il motore della moda. Spettacolo. Identità. Design. Economia: come l'industria produce ricchezza attraverso la moda".
AA.VV.
A cura di Giannino Molossi.
Grafica di Italo Lupi
con Silvia Kihlgren.
The Monacelli Press, Milano, 1998 (pp. 215, Lit 69.000).

di Ettore Bellotti L'interesse di questo libro consiste, più che nel libro stesso, in ciò che sta avvenendo intorno a esso. Nonostante la grafica fuorviante, giocata ancora tutta e solo su immagini a effetto, questo è il primo tentativo di creare a Firenze, con Pitti Immagine, un centro culturale di critica e analisi dei fenomeni di moda. Mario Boselli scrive nell'introduzione: "Per garantire continuità e funzionalità alle ricerche nel settore moda, Pitti Immagine ha creato Fashion Engineering Unit, una struttura di ricerca sull'ingegneria dello stile e l'economia della creatività. Questo libro, e la mostra che lo accompagna, sono il primo prodotto di questa struttura di ricerca, che si avvale della collaborazione di una rete di studiosi, ricercatori ed esperti provenienti da numerose università e centri studi italiani, europei e statunitensi, la cui costituzione è già di per sé un risultato inedito e importante. Fashion Engineering Unit agisce come collettore del sapere e dell'analisi culturale che in vari campi si sta producendo intorno alla moda". Allora se Milano 'vende moda', Parigi vende fumo (Galliano e Mac Queen non fanno moda, il loro è folklore, macchiettismo), Firenze vende cultura, o almeno ci prova, fissando degli 'assets', dei punti fermi. Proponendosi come centro culturale, o come network, di questa materia che per definizione è magmatica, in divenire, sparsa ormai geograficamente ovunque. Tra gli articoli più interessanti segnalerei quello di Richard Martin "Puerto Rican Day Parade" dove l'orgoglio di una minoranza etnica diventa stile e, almeno per un giorno, la moda parla il linguaggio democratico della strada. E poi Ted Polhemus, un antropologo che da sempre si occupa delle relazioni tra le culture giovanili e la moda, nel suo "Oltre la Moda" analizza la moda come comunicazione non verbale, una forza inesplorata e sottovalutata rispetto alla comunicazione verbale, sopravvalutata conquista dell'umanità . "Esistono possibilità di espressione legate alla comunicazione non verbale tramite il corpo che non sono conseguibili con il linguaggio verbale, un fatto che diventa importante in un'epoca come la nostra che ha degradato e svuotato di significato la parola, sia detta o scritta. Di qui la riscoperta del corpo come mezzo di espressione, di qui la domanda sempre crescente rivolta all'industria dell'apparire – moda, trucco, acconciatura, ecc. – di creare prodotti fortemente 'assertivi'. L'aspetto è sempre stato strumento di comunicazione, ma l'oggetto della comunicazione è enormemente cambiato". Quello che però sembra essere il filo conduttore dei vari interventi, interessante anche quello di Nadine Frey su "Sfilate di moda e media", è il tentativo di chiarire qual è il problema della moda oggi. Si sente parlare tanto di 'immagine', ma l'immagine del solo marketing della moda non è la cultu-

Christian Lacroix, collezione alta moda autunno/inverno 1997-98. Foto di Thierry Orban.
Christian Lacroix, high fashion collection autumn/winter 1997-98. Photo by Thierry Orban.

ra o la progettazione della moda. Può essere compreso in un 50% di essa, ma il restante 50% è ancora il prodotto, l'oggetto di design. Eppure assistiamo a un vero inquinamento estetico fatto di moltiplicazioni eccessive, di complessità inutili, cannibalismo (collezioni divorate da altre collezioni). Sino a pochi decenni fa dieci, o al massimo venti collezioni internazionali determinavano il gusto e lo stile di un'intera stagione. Ora, con la scomposizione del tempo e delle aree geografiche, duecento o trecento collezioni presentate non determinano più nulla, si lasciano dietro poche tracce. E spesso si fa confusione scambiando la foto di un abito per il design di quell'abito. La moda non è un "elemento fondamentale dello spettacolo e lo spettacolo un elemento fondamentale della moda" (Malossi). La moda non è neppure semplicemente "la notizia" (Gingrich), la moda è ancora il disegno degli oggetti da mettere su un corpo umano. È tempo che si faccia un passo indietro, questo "sistema della moda" così com'è non funziona più. Non c'è più l'esigenza di fare ogni sei mesi una nuova collezione. Gli stilisti, i più bravi, dovrebbero sganciarsi da questo falso orologio che misura il loro tempo. Occorrono delle vere affermazioni di stile continuativo. Gli esercizi di stile sul proprio stile (questo sono oramai le collezioni) sono inutili, sono pollution estetico e sono offensive come uno spreco di risorse. Fare meno e fare meglio, meno moda e più stile. Ha ancora senso che oggi un grande come Armani faccia ogni anno, due volte l'anno, qualche piccola modifica a una camicia, a una giacca secondo le richieste del mercato? Questo mercato saturo di tutto costretto a smerciare gli invenduti al terzo mondo (dumping). Se non ha più senso la conservazione della moda (il Re Sole e la corte di Versailles) o l'accelerazione forsennata del suo consumo (gli anni '60) non ha più senso neppure cambiare ogni sei mesi il proprio guardaroba (per molti questa è una volgarità). Un creatore di moda dovrebbe oggi avere un suo catalogo di pezzi continuativi che con il tempo possono essere aggiustati o modificati in parte ma che sostanzialmente devono rimanere fissi a testimonianza del suo stile. Com'è già nell'Industrial Design o nell'editoria di qualità. In fondo tutto quello che a noi piace della moda sono le cose indemodabili. I jeans Levi's 501, Chanel, Rudy Gerneich, gli abiti di Madame Grès del 1927 che sono perfetti ancora oggi.

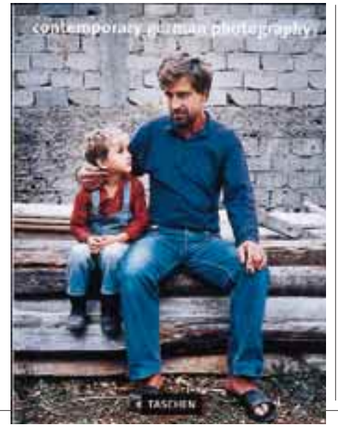
Moda per la strada, Barbès, Parigi, 1997. Foto di Piero Zanni.
Fashion in the streets, Barbès, Paris, 1997. Photo by Piero Zanni.

The interest in this volume is aroused by what is happening around it rather than the publication itself. Despite the deceptive graphic design, based solely on stunning images, this is the first attempt to create a cultural center to criticize and analyze the fashion world. It is based at Pitti Immagine in Florence.
In the foreword Mario Boselli writes: "To ensure continuity and functionality in fashion industry research Pitti Immagine has set up the Fashion Engineering Unit; it studies fashion engineering and the economics of creativity. This book and the concurrent exhibition are the first products of this research center, which can count on a network of scholars and experts at a host of Italian, European and American universities and research organizations. Even the fact that it exists is an achievement. The Fashion Engineering Unit collects the knowledge and cultural analyses that various fields are generating around fashion". So, if Milan "sells fashion", Paris produces hot air (Galliano and Mac Queen do not create fashion, but folklore) and Florence sells culture. At least it tries, establishing some certainties. It does so by offering to be a cultural center, or network, of this fluctuating subject, always changing and scattered everywhere now. I would like to point out some of the more interesting articles. In Richard Martin's "Puerto Rican Day Parade" the pride of a minority ethnical group becomes style and fashion speaks the democratic language of the street, at least for a day. Ted Polhemus is an anthropologist who always has examined the relationship between young cultures and fashion. His "Oltre la Moda" analyzes fashion as non-verbal communication, an unexplored, underestimated reign compared with verbal communications, the overrated conquest of humanity. "There are expressive possibilities linked to body language which cannot be attained verbally; this is an important fact in an era like ours which has degraded and voided the meaning of written and spoken language. This has led to the rediscovery of the body as a means of expression. This explains the increasing demand made on the appearance industry – fashion, make-up, hairdos, etc. – for highly 'assertive' products. Appearance always has been a communications tool, but the object of communications has changed enormously". Yet the attempt to clarify the problem of fashion today seems to be the common thread of the diverse essays; Nadine Frey's on "Sfilate di moda e media" is interesting, too. 'Image' is much talked about, but image is merely fashion marketing, not its culture or design. It may account for 50% of fashion, but the remaining 50% still is the product, the creations. Yet we are witnessing true aesthetical pollution, caused by overspread, pointless complexities and cannibalism (collections devoured by others). Until a few decades ago just ten or twenty, at the most, international collections determined the taste and style of a whole season. Now, with the breakdown of time and the geographical areas, two or three hundred collections presented do not determine anything, barely leaving a mark. Also, frequently you can get mixed up, mistaking the photo of one dress for the design of another. Fashion is not a "fundamental element of spectacle and spectacle a cornerstone of fashion" (Malossi). Fashion is not simply 'news' either (Gingrich), it still is designing objects to adorn a human body. The time has come to take a step backwards; this "fashion system" does not work anymore. It no longer is necessary to conceive a new collection every six months. The best fashion designers ought to disconnect themselves from this false clock that sets their pace. We need real successes of continuous style. Creating style out of one's own style (as today's collections do) is useless; it represents aesthetical pollution and is offensive as wasted resources.Fashion should do less and better, less fashion and more style. What is the point of a leader like Armani making some tiny modifications once or twice a year to a shirt or a jacket, to meet the market's demands? This market is saturated with everything and has to dump things on the developing countries. The conservation of fashion (the Sun King and the Versailles court) and the frenzied acceleration of consumption (the 1960s) are now senseless; moreover, there is no point changing your wardrobe every six months (many find this vulgar). Today a fashion designer ought to have his or her catalogue of continuous pieces that, over time, can be modified and adjusted, but remain substantially fixed to testify to their style. This already occurs in industrial design and quality publishing. Basically, what we like about fashion are the things that do not go out of fashion. Levi's 501 jeans, Chanel, Rudy Gerneich and Madame Grès 1927 clothes are still perfect now.

"Contemporary German Photography".

Edited by Markus Rasp.
Taschen, Köln, 1997 (pp.n.n.).

di Francesco Tacconi "A viaggiare continuamente mi sono resa conto che i luoghi e i paesaggi sono intercambiabili". "Le fotografie devono esprimere ciò che non può essere detto. Perché la fotografia è una forza vivente che contribuisce a dar forma a quelle tracce per le quali non esistono delle parole". Queste dichiarazioni della giovane fotografa Karin Apollonia Muller ben si attagliano alla selezione di immagini che l'editore colognese Taschen ha raccolto in questo, se non immediatamente accattivante, certo assai interessante volume che intende documentare le direzioni della ricerca nella fotografia tedesca contemporanea. Effettivamente, sembrano non esserci luoghi privilegiati dell'agire fotografico né Paesi della Terra dove sia preferibile vivere, nell'era della globalizzazione dell'economia e delle autostrade informatiche. In questa prospettiva, non sembra un caso che la fotografia stessa, più che rivelare delle forme definite, si accontenti di liberare delle energie, portando di volta in volta a evidenza visiva le tracce di un malessere collettivo che, per non aver un nome perentorio, pare indubitabilmente aver colpito gli abitanti del pianeta a tutte le latitudini. Ed è sotto il segno del disagio che anche a noi è capitato di guardare per la prima volta queste immagini affatto consolatorie, per le quali è difficile trovare un comune denominatore formale – al di là del semplice rilievo tecnico dell'uso di un colore spesso algido – che non siano l'assenza di definizione, la ricercata casualità dell'inquadratura, la sfocatura, l'accumulo o la rarefazione dei segni, la netta propensione per il particolare (ritagliato, scorciato, relegato ai margini del campo visivo o amplificato). Si direbbe che la fotografia tedesca degli ultimi anni, lungi dal voler elaborare una sovrastruttura teorica rilevante, come potrebbe essere una nuova teoria del soggetto aprés Barthes, emetta dei segnali, che, proprio perché partecipi del flusso di un massiccio processo di trasformazione economica del pianeta, non riescono ancora ad assumere valore di canone visivo.



Contrariamente a quanto avviene per altri Paesi, si pensi soprattutto alla Francia e, in essa, al peso specifico dell'opera di Cartier-Bresson, qui i maestri e le relative scuole brillano per la loro assenza: sembra che non ci sia un luogo specifico, se si esclude la Folkswangschule di Essen, dove apprendere i segreti della tecnica fotografica. Nelle scuole d'arte come all'Università, in Germania, l'insegnamento della fotografia viene impartito accanto a quello di pittura, design e grafica pubblicitaria. Questo elementare rilievo trova immediato riscontro nelle brevi schede biografiche che il libro riserva alla ventina di autori selezionati: qui vale la pena rilevare come essi anche per la loro età – il più giovane ha ventisei anni, il più vecchio trentasette – avrebbero potuto benissimo, con altrettanta esemplarità, essere degli altri. Tutti denunciano la medesima vicenda formativa: accademie, scuole politecniche, università; nessuno vanta la frequentazione di un maestro riconosciuto nel proprio *curriculum.* Questo dato caratteristico, se si vuole, superato quello sconcerto dell'inizio, è anche l'aspetto più interessante, che finisce per riverberarsi positivamente sul lavoro di questi giovani fotografi, conferendogli una nota di freschezza. Per molti, troppi anni, in effetti, il nostro modo di guardare una fotografia è stato condizionato dal mito teorico de "l'istante decisivo" di bressoniana memoria, con ciò sottintendendo che lo spazio fotografico si riduceva, di scatto in scatto, a un semplice aneddoto narrativo, univoco e affatto ambiguo. Oggi, basta ripercorrere l'avventura visiva di quei giovani per rendersi conto di come non solo essi, ma anche il pubblico, si siano liberati di qualsiasi pregiudizio teorico che venga avvertito come impaccio espressivo o di recezione.

E qui affiora un secondo rilievo positivo: anche in una fotografia come questa, che viene vissuta, almeno al primo impatto, come banale, fredda, difficile o scostante (insomma, del tutto opposta alla tradizione romantica e narrativa francese) è dato rilevare una certa libertà sia negli schemi operativi che nella scelta dei soggetti. Se un ascendente, poi, si volesse comunque trovarlo, esso va individuato nel filone della fotografia 'oggettiva', di cui August Sander è stato l'indiscusso maestro con il suo monumentale lavoro fotografico sugli *Uomini del XX secolo:* prevalente nei diversi progetti visivi assemblati nel libro, alcuni dei quali ancora in corso d'opera, è la tendenza alla dissimulazione dell'io da parte del fotografo che ambisce, in molti casi, sparire dietro l'anonimato della fotocamera o confondersi con la nuda registrazione di un dato oggettivo, per quanto esile possa risultare la sua traccia sul negativo. Infine, qualcosa sui soggetti, alquanto eterogenei, anche se sembrano tutti portatori di una dimensione, quando non disagiata o emarginata, almeno problematica del vivere sulla Terra in questo scampolo di millennio.

Gli autori partecipano all'iniziativa editoriale con singole proposte tematiche, che qui elenchiamo alla rinfusa e con qualche omissione: gli effetti, persistenti anche dopo la caduta del muro, del socialismo reale in un angolo della campagna tedesca; la fauna variegata e cosmopolita di una grande città; ingorgo di segni consumistici rintracciati nell'area metropolitana di Tokyo; una galleria di volti amici e amati; alcune immagini desolanti della Bosnia durante il processo di pace; la vita quotidiana di una famiglia della Ruhr vittima della disoccupazione; una storia di tossicodipendenza raccontata solo attraverso i luoghi che l'hanno vista; gli effetti delle grandi trasformazioni economiche sulla campagna cinese; le conseguenze materiali di gesti razzistici contro gli Asylanten in Germania; la vita randagia di un gruppo folk-punk... In breve: non esiste nessuna cosa, per quanto infima, che non valga la pena di essere osservata, considerata e registrata dall'obiettivo. Abolite le gerarchie, il Lebenswelt, l'ambiente di vita dell'uomo diventa un repertorio infinito di segni, tracce, oggetti, ma anche persone, gesti, sguardi, tutti egualmente disponibili per l'occhio del fotografo in un'atmosfera generale di grande libertà comunicativa.

"By constantly traveling I have come to realize that places and landscapes are interchangeable". "Photographs must express what cannot be said, for photography is a living force that helps shape those traces for which words do not exist". These affirmations by the young photographer, Karin Apollonia Muller, nicely match the selection of images the Cologne-based publisher, Taschen, gathered in this volume. Although it is not immediately enchanting, the book which aims to document the directions of contemporary German photography surely is rather interesting. In effect, in the age of the globalized economy and information superhighways, it seems that no location favors photography, nor is there a nation on Earth where it is better to live. With this perspective, it does not appear to be an accident that photography itself, instead of revealing definite forms, is satisfied with freeing energies. It contributes visual evidence of a collective malaise which, even though it does not have a conclusive name, unquestionably appears to have afflicted the world's population at every latitude.
When we looked at these images for the first time, it gave us an uneasy feeling, too; they are not at all consoling. It is hard to find any shared formal traits, aside from observing that there is a lack of definition, a willfully accidental framing, out-of-focus images, heaped up or rarified signs, a clear penchant for (cut out, foreshortened, banned to the margins of the field of vision or amplified) details. Technically, one would notice that the color frequently is cool. You might say that recent German photography, far from wanting to devise a significant theory to reinforce itself (such as a new subject theory, à la Barthes) it sends out signals. And, since it is engulfed in the flow of the gigantic process transforming the planet's economy, this photography still is unable to act as a visual canon.
Unlike other countries, in Germany masters and their schools are completely absent, whereas France, above all, can count on the mighty reputation of Cartier-Bresson. Apparently, there is no specific place for learning the secrets of photographic technique, except Essen's Folkswangschule. In Germany's art schools and universities photography is taught together with painting, design and graphic design. This elementary observation is confirmed by the brief biographies of the twenty-odd authors chosen. It is worth pointing out that, in part because of their age (the youngest is twenty-six, the eldest thirty-seven) they could very well have been somebody else, with equal exemplarity.
They all had the same training: academies, polytechnics and universities. None of their curriculums boasts of having worked with an acknowledged master. Once you have overcome the initial disconcerted feeling, this fact is the most stimulating aspect, which ends up by reverberating positively on the works of these young photographers. It makes them fresh. As a matter of fact, for a long time (too long, really) our way of beholding a photograph has been influenced by the theoretical myth of the "decisive instant" inherited from Cartier-Bresson. This meant that the photographic space reduced itself, from snapshot to snapshot, to a simple narrative anecdote, clear and unambiguous. Today, it suffices to examine the visual adventure of these youths to realize that both they and the public have freed themselves of any theoretical prejudice, which might have been felt to be an expressive or receptive shackle. And this brings out a second favorable facet. Even photography like this, whose first impact is trite, chilly, difficult or disagreeable (the exact opposite of the French romantic and narrative tradition), it is possible to detect a certain freedom in the working methods and the subjects. However, if you insist on finding a forefather, it is in 'objective' photography, where August Sander was the undisputed master, with his monumental work on Twentieth-Century Men. *A prevailing aspect of the various visual projects collected in the publication (some still incomplete) is the photographer's tendency to dissimulate his or her ego. In many cases they hope to vanish behind the anonymous camera or blend in with the bare recording of an objective fact, no matter how slender its trace on the negative may be. Lastly, let us say something about the subjects; they are distinctly heterogeneous, even though they all seem at least problematic about living on Earth at the tail end of the millennium. At times, they are uncomfortable or marginalized. The photographers participating in this undertaking provided their own themes; we will list some: the effects, enduring even after the Berlin Wall fell, of Socialism in one portion of Germany's rural districts; the varied, cosmopolitan people of a big city; the flood of consumerist signs tracked down in greater Tokyo; portraits of friends and loved ones; some anguishing images of Bosnia during the peace process; the everyday life of an unemployed Ruhr family; a tale of drug-abuse narrated solely by means of the places it happened; the effects of the great economic reforms on the Chinese countryside; the material consequences of the racist attacks against the Asylanten in Germany; and the vagrant life of a folk-punk group. In short, nothing is overly insignificant to be observed, taken into consideration and recorded by the lens. Once the hierarchies have been abolished, the Lebenswelt, the environment where humanity lives, becomes an infinite source of signs, traces, objects, persons, gestures and looks. They are all equally available for the photographer's eye in a general atmosphere of great communicative liberty.*

Foto di Ulrike Myrzik e Manfred Jarisch. *Picture of Ulrike Myrzik and Manfred Jarisch.*

"Pierre Zoelly. Elements of an Architect's Language".

Introduzione di Mario Botta.
Birkhäuser Verlag, Basel, 1998
(pp. 228, SwF 128).

di Antonino Saggio Il libro è quadrato con un lato di 30 cm. Contiene prevalentemente fotografie, disegni tecnici stampati in rosso e riportati tutti a 500:1, schizzi anche molto grandi, e alcune foto a colori che, allungandosi per oltre mezzo metro, ci succhiano dentro le pagine.
Oggetto è l'architettura, anzi cinquant'anni di architetture del suo autore. Centinaia di opere diverse, dalle case agli arredi, dai musei alle parti di città vengono presentate attraverso alcune parole: montagna, alberi, percorsi, coreografie oppure, mattone, acciaio, vetro, legno. Il modello di autopresentazione del proprio lavoro di progettista inventato da Le Corbusier (vedi l'*Œuvre Complète* realizzata in A4 orizzontale, chiarezza e completezza di documentazione, organizzazione per progetti, dialogo in terza persona) viene ribaltato. Qui lo schizzo di una montagna occupa tre quarti della pagina aperta e accanto si presentano foto di case costruite secondo l'accrescersi piramidale delle Alpi. Nella pagina 'percorsi' c'è l'interno di una stazione del metrò, in quella 'albero' delle tettoie per l'autobus, in quella 'tetto' delle tensostrutture, o delle case guscio. A foto e disegni si accoppiano brevi testi (in inglese, francese e tedesco) con cenni estetici, o tecnici o filosofici o autobiografici o operativi (per esempio: "Il carattere di un tetto si legge al suo bordo"). Girare le pagine è un evento, una continua sorpresa. Ogni volta troviamo un'impaginazione diversa, un montaggio che ci fa riflettere. Un albero ispira una struttura radicata al suolo che si alza con mensole, la basilica un percorso, una montagna una sezione stratificata, una scala la necessità di un arrivo simbolico, una fessura o una crepa l'anticipazione di un dramma, il legno una tessitura, il cemento la forza, il mattone la versatilità, l'acciaio l'ossatura, il vetro un'energia algida, la luce una magia. E poi i temi della concentricità, della modulazione, dello scontro nuovo/antico o della coreografia dove vita, architettura spazi interni ed esterni si mescolano e si muovono uno sull'altro come nella pagina conclusiva dove l'autore mostra "dei grafici spontanei – degli psicodiagrammi – nei quali forze differenti sono messe in relazione, e in cui tutto si muove". È un libro prepotentemente di immagini. Ma attenzione, l'immagine è il modo, per un architetto-costruttore come Pierre Zoelly, di pensare, anzi di essere. Insomma, cosa succede veramente, in questo libro? Possiamo cercare una chiave leggendo la prefazione di Mario Botta o quella dello stesso autore, ma entrambe sono giocate sull'understament. Dobbiamo invece dirlo con chiarezza: questo libro è eccezionale come la qualità della ricerca architettonica che vi si presenta. Pierre Zoelly è un architetto sostanzialmente ignorato dallo star system internazionale anche per il suo porsi nei confronti dei media con un sentimento di aristocratica superiorità. Si laurea nel 1946 a Zurigo e si specializza poi alla Carnegie-Mellon di-Pittsburgh. Rimane negli Stati Uniti per un decennio insegnando in Ohio e svolgendo una intensa attività professionale. Realizza in legno o in cemento armato strutture a guscio, in aggetto e reticolari, e dà vita a spazi

interni che si allontanano dalla rassicurante domesticità americana per affermare – con ampio ricorso all'acciaio anche negli arredamenti – i temi della "macchina per abitare". Torna in Svizzera all'inizio degli anni Sessanta e in questi anni inizia la sua maturità espressiva che si coagula attorno a tre filoni: innanzitutto lo sviluppo espressivo del processo di costruzione, con una inclinazione molto simile a quella di architetti come Renzo Piano o Norman Foster, poi l'architettura industriale, dalla centrale termo-elettrica di Zurigo alla sede di smaltimento dei rifiuti di Glarus, e infine lo studio delle strutture sotterranee, di cui è uno dei massimi esperti. Questi temi si ritrovano tanto nel disegno di stazioni e snodi di trasporti su rotaia che in due importanti realizzazioni. Nel museo di Orologeria a La Chaux-de-Fonds, crea una struttura sotterranea con uno sviluppo lineare di travi che emergono al suolo con i ritmi ondulati dell'acqua di uno stagno. Nel museo per la Croce Rossa a Ginevra fa arrivare i visitatori alla piazzetta antistante il museo attraverso una fenditura nella collina e poi li guida nel sottosuolo per ripercorrere una storia fatta di speranze e tragedie. Uno scasso di luce centra la scultura del fondatore, Henry Dunant. Questi musei, come la bellissima e per certi versi scarpiana Galleria di tradizioni popolari a Friburgo, sono tra i più intensi e drammatici costruiti negli anni Ottanta. Parallelamente Zoelly realizza un esemplare progetto su un'area dismessa sulle sponde del lago di Zurigo combinando nuove residenze, commercio, uffici, un museo attorno alle strutture in parte recuperate, in parte riattate, in parte aggiunte del mulino Tiefenbrunnen. Basta dare un rapido sguardo a questi lavori (cfr. i recenti *L'architettura* n. 472 e *Costruire* nn. 95 e 111) per rendersi conto che le architetture di Zoelly non hanno niente da invidiare a quelle di altri colleghi. Nel libro queste opere sono illustrate insieme a moltissime altre e una bibliografia completa permette l'ulteriore approfondimento dei singoli progetti. Ma il libro ha ancora una chiave di lettura. Nel romanzo *Texaco* (Einaudi, 1994) di Patrick Chamoiseau, all'urbanista che tiene un diario sulle proprie idee e sulla storia della bidonville viene dato il nome di "Tracciatore di parole". Chamoiseau vuole dire che disegno (cioè tensione al progetto e al futuro), e scrittura (cioè registrazione del passato) nell'atto del 'tracciare' si combinano. Anche Zoelly con questo libro rintraccia i segni del suo sguardo al mondo e della sua avventura di architetto. Sono doni, per chi fa lo stesso mestiere, importanti.

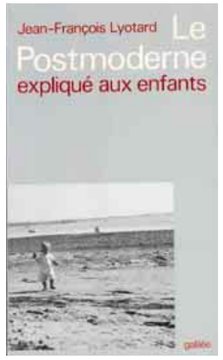
The book is 30 cm square. Chiefly, it contains photographs, blueprints printed in red, all in scale 500:1, plus sketches (some of which are quite large) and a few color pictures. These last fold out to over 50 cm.
*The subject is architecture; actually, fifty years of the author's buildings. There are hundreds of diverse works, from residential buildings, to interiors, to museums and parts of cities. They are presented through some words: mountain, trees, paths, choreography, brick, steel, glass and wood. The model for presenting one's own works invented by Le Corbusier (see l'*Œuvre Complète*, in horizontal A4 format, with clear, complete documentation, the works arranged by project and third-person dialogue) is overturned. In this publication a sketch of a*

mountain takes up three-quarters of the open page, while next to it are photos of houses built like the pyramids of the Alps. The page on 'paths' features the interior of a subway station; 'tree' contains bus canopies; while 'roof' comprises cable-suspended tent constructions or shell houses. The photographs and drawings are decked with short (English, French and German) texts, with aesthetical, technical, philosophical, autobiographical or working comments (for instance, "the character of a roof can be read from its edge").
Turning the pages is full of surprises. Each time we find a different layout, an assembly that makes us reflect. A tree inspires a structure rooted in the ground, rising up with shelves. A basilica inspires a path, a mountain suggests a layered section, a stairs points to the need for a symbolic arrival, a crack or fissure prompts the foretaste of a drama, wood suggests a texture, concrete leads to strength, brick reminds one of versatility, steel cues the thought of a skeleton, glass points to cold energy and light is like magic. Then there are themes like concentricity, modularity, the clash between ancient and modern and the choreography where life, architecture, interior and exterior spaces mingle and move in relation to each other. In the last page the author shows "some spontaneous charts – psycho-diagrams – in which different forces are related and where everything moves". This volume is overwhelmingly ruled by images. But do not be mistaken: the image is the way of thinking or being for an architect-builder like Pierre Zoelly.
In short, what really happens in this book? We can look for a key in Mario Botta's or the author's foreword, but they both are understatements. We must affirm clearly that this text is exceptional, as is the architecture it presents. Pierre Zoelly is an architect who has been substantially ignored by the international star system; part of the cause is his feeling of aristocratic superiority when dealing with the media He received his degree in Zurich in 1946, then studied at Carnegie-Mellon in Pittsburgh. He lived in the United States for a decade, teaching in Ohio and pursuing a busy professional career. He erected wood or reinforced concrete shell structures, cantilevered and gridlike works. Also, he created interior spaces that departed from the reassuring domestic feeling of American homes, opting for the "machine for living in" attack, with steel widely employed in the furniture, too. He returned to Switzerland in the early 1960s; at that time his expressive maturity commenced around three traits. First of all, the expressive development of the construction process, with a bent very similar to that of architects like Renzo Piano or Norman Foster. Next came industrial architecture, from the Zurich power station to the Glarus Waste Disposal Plant. Lastly, he studied underground structures, a field in which he is a leading expert. These themes reappear in the projected railway stations and transport interchanges, besides two important built works. In the Watch Museum in La Chaux-de-Fonds Zoelly created a linear subterranean structure with beams that emerge from the earth with the wavy rhythms of water in a pond. In the Red Cross Museum in Geneva the visitors reach the plaza outside the building through a cut in the hill, then they are led below ground to view a history of hopes and tragedies. A skylight illuminates the statue of the founder, Henry Dunant. These museums, like the beautiful and somewhat Scarpian Gallery of Folk Traditions in Fribourg, are among the most intense and dramatic built in the 1980s. At the same time, Zoelly constructed an exemplary scheme on derelict land along the shores of Lake Zurich, blending new homes, commercial premises, offices and a museum around the partially restored, partially converted and partially added structures of the Tiefenbrunnen Mill. It suffices to glance at these works (see, for example, recent journals like L'architettura *N° 472 and* Costruire *N° 95 and 111) to realize that Zoelly's architecture is on a par with his colleagues'. This book illustrates these works, plus a host of others; a complete bibliography allows you to delve deeper into each scheme.But there is still another key to this volume. In Patrick Chamoiseau's novel,* Texaco *(Einaudi, 1994), the planner who keeps a diary of his own ideas and the history of the slum is called "Word Tracer". Chamoiseau meant that drawing (that is, a penchant for design and the future) and writing (that is, recording the past) are combined in the act of 'tracing'. In this publication Zoelly goes back over the signs of his view of the world and his adventure as an architect. These are precious gifts for those in the same profession.*

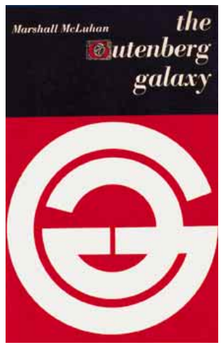
Bibliografia

Sensorialità *Sensoriality*.

Massimo **Baldini,** *Storia della comunicazione.* Newton Compton, Roma, 1995.
Yves-François **le Coadic,** *La science de l'information.* PUF, Paris, 1994.
Francis **Balle,** Gérard **Eymery,** *Les nouveaux médias.* PUF, Paris, 1996.
Fréderic **Vasseur,** *Les médias du futur.* PUF, Paris, 1996.
J. **de Rosnay,** *L'homme symbiotique: regards sur le troisième millénaire.* Seuil, Paris, 1995.
Claude-Jean **Bertrand,** *Les médias aux États-Unis.* PUF, Paris, 1997.
William J. **Mitchell,** *City of Bits, Space and the Infobahn.* MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996 (ed. it. *La città digitale,* Electa, Milano 1997, vedi *Domus* n. 800, gennaio 1998).
Armand **Mattelart,** *La Mondialisation de la communication.* PUF, Paris, 1998.
Bernard **Jolivalt,** *La réalité virtuelle.* PUF, Paris, 1996.
Rheingold **Howard,** *Virtual Reality.* Touchdtone Book, 1990.
Rheingold **Howard,** *Virtual Reality. Phase Two.* AI Expert, 1993.



Agnés **Saulnier,** Marie-Luce **Viaud,** David **Geldreich,** *Analyse et Synthèse en temps réel du visage pour la télévirtualité.* Actes d'Imagina, Monte Carlo, 1994.
Tomás **Maldonado,** *Reale e virtuale.* Feltrinelli, Milano, 1992 (vedi *Domus* n. 747, marzo 1993).
Russel Taylor, Warren **Robinett**, Vernon **Chi**, William **Wright**, *The Nanomanipulator. A Virtual Reality Interface for Scanning Tunneling Microscope.* Actes d'Imagina, Monte Carlo, 1994.
Claude-Jean **Bertrand,** *La déontologie des médias.* PUF, Paris, 1997.
Clifford P. **Christians,** John P. **Ferre,** P. Mark **Fackler,** *A Social Ethics of the News Media.* New York, Oxford University Press, 1992.
Karl R. **Popper,** John **Condry,** *Cattiva maestra televisione.* Reset, Milano, 1996.
Roland **Cayrol,** *Médias et démocratie: la dérive.* Presses de Sciences PO, Paris, 1997.
John C. **Merrill,** *Media Ethics*. St Martin's Press, New York, 1997.
Yves **Mamou**, *C'est la faute aux médias: la fabrication de l'information.* Payot, Paris, 1991.
Thomas W. **Cooper**, *Communication Ethics and Global Communications.* Longman, New York, 1989.
Pierre **Bordieu,** *Sur la télevision.* Liber-Raisons d'agir, Paris, 1996. (ed.it. *Sulla televisione.* Feltrinelli, Milano, 1997).
Jean **Caune,** *Esthétique de la communication.* PUF, Paris, 1997.
Jacques **Gonnet,** *Éducation et médias.* PUF, Paris, 1997.
Jürgen **Habermas**, *Strukturwandel der Oeffentlichkeit*. Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied, 1962 (ed.it. *Storia e critica dell'opinione pubblica.* Laterza, Roma-Bari, 1971-95).
Marshall **McLuhan,** *The Gutenberg Galaxy.* Routledge & Kegan Paul, London, 1962 (ed. it. *La galassia Gutenberg.* Armando, Roma, 1976).
Marshall **McLuhan**, *Understanding media.* Mc Graw-Hill, New York, 1964 (ed. it. *Gli strumenti del comunicare.* Garzanti, Milano, 1967).
Umberto **Eco**, *Apocalittici e integrati.* Bompiani, Milano, 1964.
Jean-François **Lyotard**, *Le Postmoderne expliqué aux enfants.* Éditions Galilée, Paris,1986 (ed.it. *Il postmoderno spiegato ai bambini.* Feltrinelli, Milano, 1986).
Rudolf **Arnheim**, *Rundfunk als Hörkunst.* Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1979. (ed. it. *La radio, l'arte dell'ascolto.* Editori Riuniti, Roma, 1987. (vedi *Domus* n. 695, giugno 1988).
W.J. **Ong**, *Interfaces of the Word.* Cornell University Press, Ithaca, 1977 (ed. it. *Interfacce della parola.* Il Mulino, Bologna, 1989).
N. **Garnham**, *Capitalism and Global Communication: Global Culture and the Politics of Information.* Sage, London, 1990.
E. **Said**, *Culture and Imperialism.* Alfred A. Knopf, New York, 1993 (vedi *Domus* n. 804, maggio 1998).
H. **Schiller,** *Communication and Cultural Domination.* M.E. Sharpe, White Plaine (NY), 1976.
P. **Virilio**, *L'écran du desert.* Galilée, Paris, 1991.
R. **Ortiz**, *Mundialização e cultura.* Brasiliense, São Paulo, 1994.
T. **Mattelart,** *Le cheval de Troie audiovisuel. Le rideau de fer à l'épreuve des radios et télévisions transfrontières.* PUG, Grenoble, 1995.
Franco **Monteleone,** *Storia della Radio e della Televisione in Italia. Società politica, strategia, programmi 1922-1992.* Marsilio Editori, Venezia 1992 (vedi *Domus* n. 751, luglio-agosto 1993).
S.H. **Head,** C.H. **Sterling,** *Broadcasting in America.* Houghton-Mifflin, Boston, 1994.



RASSEGNA

Lampade

Il mondo dell'illuminazione ha invaso lo scorso aprile i nuovi padiglioni della Fiera di Milano in occasione di Euroluce '98, la manifestazione biennale organizzata da Cosmit che riunisce i migliori produttori di lampade (erano presenti 464 espositori), tra i quali gli italiani ricoprono un indiscusso ruolo da protagonisti (l'Italia è il primo esportatore mondiale di apparecchi di illuminazione, con il 13% dell'export mondiale). Considerata un centro di riferimento internazionale per l'intero settore, Euroluce '98 ha dato modo di confrontare le tendenze in atto e di verificare i nuovi prodotti, alcuni talmente innovativi, sul piano sia formale sia tecnico, da stupire gli stessi progettisti. La concomitanza con il Salone del Mobile ha infatti richiamato a Milano i più importanti designer, a vario titolo coinvolti negli eventi che hanno segnato la "sei giorni" del design italiano. La vivacità dell'industria dell'arredamento nazionale non deve tuttavia far dimenticare che molte aziende italiane – come ha rilevato recentemente Sergio Gandini, Presidente del Comitato di gestione di Euroluce – devono ancora adeguarsi alla nuova realtà economica europea, nel cui contesto l'inosservanza delle norme (specie di quelle fiscali), la scarsa responsabilità verso il consumatore finale, il fenomeno delle copie e una politica dei prezzi non allineata a quella degli altri Paesi della Comunità, comportamenti negativi attribuiti a una parte dell'imprenditoria nazionale, precluderanno a breve ogni possibilità di crescita. D'altro canto, Riccardo Sarfatti, Presidente di Assoluce – l'associazione dei produttori italiani di apparecchi per l'illuminazione nata nel 1997, che raggruppa in particolare i produttori di apparecchi decorativi – sottolinea come, malgrado i prodotti decorativi rappresentino il 50% del fatturato dell'intero settore, il peso politico dei produttori tecnici e delle grandi multinazionali delle sorgenti luminose sia prevalente. Strumentalizzando le primarie esigenze di risparmio energetico vengono imposti corpi illuminanti giudicati solo per l'efficienza luminosa, con il pericolo di orientare l'offerta verso apparecchi anonimi.
Un'eventualità ancora lontana, a quanto si è visto negli stand di Euroluce. La qualità del design è più forte delle cifre e, quasi sempre, la tecnica rivestita di buon gusto e fantasia parla italiano. M.C.T.

Lamps

The lighting world swept into the pavilions of the Milan Fair this past April, when Euroluce '98 came onstage. A biennial fair organized by Cosmit, it brought together the best lamp producers (464 exhibitors were present), the Italians filling the role of unchallenged protagonists. Italy is, in fact, the world's number one exporter of lighting units with 13% of the total of world exports. Considered a beacon for the entire international sector, Euroluce '98 provided a window on current trends, which could be compared by visitors, as they checked out the new products, some of which were so innovative, at both the formal and technical levels, that designers themselves were flabbergasted. The overlap of the fair with the Salone del Mobile (furniture show) drew the most important designers to Milan, involved as they were in fairs and events that highlighted the "six days" of Italian design. The liveliness of the Italian interior decorating industry should not, however, make us forget that many Italian companies – as Sergio Gandini, chairman of the Euroluce managing committee pointed out – have yet to bring themselves into line with the new European economic reality, in whose context the non-observance of regulations (especially those having to do with taxes), a lack of responsibility toward the final consumer, the copy phenomenon and a price policy completely out of synch with that of the other countries in the Community – all negative behaviour patterns attributed to certain Italian entrepreneurs – will soon eliminate every possibility for growth. On the other hand, Riccardo Sarfatti, chairman of Assoluce – the association of Italian producers of lighting equipment, born in 1997, which brings together, in particular, producers of decorative units – stresses that, despite the fact that decorative products represent 50 percent of the invoiced sales of the entire sector, the political weight carried by technical producers and the big light-source multinationals is prevalent. Exploiting the primary needs for saving energy, lighting bodies are pushed on the basis of their lighting efficiency, thus running the risk of slanting the supply in the direction of nondescript apparatuses. A likelihood that's still far-off in the future, judging from what we saw at the Euroluce stands. The quality of design is stronger than the figures and, nearly always, technology attired in the raiments of superb taste and other-world fantasy speaks Italian.

Zettel'z
Il lampadario «Zettel'z» è formato da una cascata di foglietti in carta giapponese, 34 recanti messaggi prestampati e 50 bianchi, sostenuti da sottili aste flessibili in acciaio inossidabile, e da parti in vetro satinato termoresistente. Due lampadine: alogena Halolux Ceram opaca 230V 250W E27 (superiore) e alogena PAR 30 230V 75W 30° E27 (inferiore). Altezza circa 120 cm, diametro 120 cm circa.

Zettel'z
The «Zettel'z» chandelier is made up of heat-resistant satin-frosted glass and of a waterfall of sheets of Japanese paper, 34 of them bearing pre-printed messages and 50 left blank, held up by slender, flexible rods in stainless steel. A pair of bulbs comprise a 230V 250W E27 opaque Ceram Halolux halogen (the upper one) and a 230V 75W 30° E27 PAR 30 halogen (the lower one). Its height is approximately 120 cm, while its diameter is around 120 cm.

Ingo Maurer Progettista *Designer*
INGO MAURER
Kaiserstrasse 47, D-80801 München (Germania)
+49-89 - 38.16.060 **F** +49-89 - 38.16.06.20

Copa
Studiato per illuminare in maniera ottimale e senza rifrazioni sale grandi e piccole, «Copa» ha una forma che risente della formazione e del know-how del progettista che ha iniziato a lavorare negli hangar per aerei, costruiti in materiali leggeri e illuminati con fari molto potenti. L'apparecchio si distingue per le nervature della testa e per il riflettore sfaccettato in policarbonato semi traslucido della versione HD. «Copa» unisce una tecnica sofisticata con metodi di fabbricazione all'avanguardia ed economia nell'uso dei materiali.

Copa
Researched to light rooms, both big and small, in a world-class manner and with no refractions, «Copa» vaunts a shape that mirrors the training and know-how of the designer, who got his start by working in airplane hangars, constructed in light materials and lighted with very powerful spots. The unit is distinguished for the ribbings in its head and a faceted reflector in semi-translucent polycarbonate in the HD version. «Copa» joins a sophisticated technique with avantgarde manufacturing methods and parsimony in its use of materials.

Charles Keller Progettista *Designer*
ZUMTOBEL STAFF
Höchster Straße 8, A-6850 Dornbirn (Austria)
+43-5572 - 39.00 **F** +43-5572 - 39.06.02
IN ITALIA: ZUMTOBEL STAFF ILLUMINAZIONE
Via G. B. Pirelli 26, 20124 Milano
02 - 66.74.51 **F** 02 - 66.74.57.77

Dieter Rams e Andreas Hackbarth
Progettisti *Designers*
TECNOLUMEN©
Lötzener Str. 2-4, D-28207 Bremen (Germania)
+49-421 - 44.40.16 **F** +49-421 - 49.86.685

RHa
Lampada da lavoro da tavolo, «RHa» è formata da un braccio girevole (aggetto totale 52 cm) fissabile a diverse altezze (da 26 a 52 cm) grazie all'asta che scorre verticalmente in un apposito alloggiamento ricavato nella base a morsetto (qui è montato anche il trasformatore per la lampadina alogena 50W 12V di cui è dotata). La lampada si sposta orizzontalmente se fissata a un sistema costituito da due morsetti collegati da due aste (lunghe 70 cm) sulle quali la base della lampada può scorrere. Colore antracite RAL 7016.

RHa
A work table lamp, «RHa» comprises a rotating arm (total projection 52 cm), which can be anchored at various heights (from 26 to 52 cm) thanks to a rod that slides up and down in a housing carved out of the base, with a clamp (a transformer is mounted here for the 12V 50W halogen with which it comes equipped). The lamp moves horizontally if anchored to a system comprising a pair of clamps connected by a couple of rods (70 cm long) over which the base of the lamp slides. RAL 7016 coal black.

Glassglass
Sistema innovativo per lampade a soffitto o a parete, «Glassglass» si compone di diffusori in vetro soffiato, di svariate forme e grandezze, che hanno in comune l'imboccatura circolare aperta alla quale viene applicato un anello di sostegno, dotato di staffa a maniglia in metallo pressofuso, da agganciare alla struttura portante cablata elettricamente. Il cavo elettrico è portante perché la guaina in metallo che lo avvolge e i percorsi obbligati nei labirinti delle pressofusioni del rosone e del terminale con il portalampada lo rendono capace di sostenere grossi pesi.

Glassglass
Innovative system for ceiling or wall lamps, «Glassglass» consists of diffusers in blown glass in various shapes and sizes, which have in common a small circular opening to which a support ring is applied, equipped with a bracket with a handle in die-cast metal, to be connected to the electrically wired bearing structure. The electric cable is a support element, because the sheath in metal that envelops it and the obligatory routes it must take through the labyrinths of the die-castings of both rosette and terminal with the lamp grip give it the strength to stand up under the heaviest weights.

Paolo Rizzatto Progettista *Designer*
LUCEPLAN
Via E. T. Moneta 44/46, 20161 Milano
02 - 66.24.21 **F** 02 - 66.20.34.00
Numero verde 167-800169
E-mail: luceplan@luceplan.it **http:**//www.luceplan.it

Archimoon
La forma è davvero un archetipo, l'interpretazione datane da Philippe Starck un esercizio di bravura con tocchi di originalità. «Archimoon» è una lampada da tavolo in metallo grigio metallizzato a braccio snodato (lungo 45 cm), proposta in quattro modelli, corrispondenti ad altrettanti tipi di diffusore: «Archimoon Soft» ha il paralume in tessuto e monta una lampadina alogena 35W GY 6.35; «Archimoon Tech» ha un piccolo diffusore a calotta (grigio metallizzato, verde o giallo) e adotta una lampadina alogena 35W GY 6,35; «Archimoon Eco» ha il diffusore grigio metallizzato adatto ad alloggiare una lampada fluorescente a basso consumo, 18W G24-d2; «Archimoon Classic», infine, la più vicina all'archetipo, alloggia una lampada a incandescenza 60W E27.

Archimoon
The shape of this item is truly an archetype, the interpretation given it by Philippe Starck an exercise in skill with dashes of originality. «Archimoon» is a table lamp in metalized grey metal with a jointed arm 45 cm long, offered in four models, corresponding to as many types of diffuser. «Archimoon Soft» has a lampshade in fabric and mounts a 35W GY 6.35 halogen bulb. «Archimoon Tech» has a small canopy diffuser (metalized grey, green or yellow) and takes a 35W GY 6.35 halogen bulb. «Archimoon Eco» has a metalized grey diffuser that's suited to accommodating an 18W G24-d2 low-consumption fluorescent lamp. Lastly, «Archimoon Classic», which comes closest to the archetype, takes a 60W E27 incandescent lamp.

Philippe Starck Progettista *Designer*
FLOS
Via Angelo Faini 2, 25073 Bovezzo (Brescia)
030 - 24.381/27.12.161 **F** 030 - 27.11.578

Glo-Ball
Motivo conduttore della linea di lampade «Glo-Ball» è la sfera leggermente schiacciata, in vetro soffiato opalino, da cui hanno origine i tre modelli. Viene sospesa a un sottile filo («Glo-Ball S», Ø 45 cm, lampadina 150W E27 Halolux Ceram) nella versione a soffitto; è sorretta da un esile stelo e da una base a disco in metallo grigio metallizzato nelle due versioni da tavolo («Glo-Ball T1», Ø 33 cm, altezza totale 60 cm, lampadina 150W E27 Halolux Ceram; «Glo-Ball T2», Ø 45 cm, altezza totale 77 cm, lampadina 250 E27 Halolux Ceram) e in quella da terra («Glo-Ball F», Ø 45 cm, altezza totale 185 cm).

Glo-Ball
Leitmotiv of the «Glo-Ball» line of lamps is a slightly crushed ball in opaline blown glass, which have given rise to three models. It is hung from a slender wire («Glo-Ball S», Ø 45 cm, 150W E27 Halolux Ceram bulb) in the ceiling version; it is supported by a slim stand and a metalized grey metal disk in the two table versions («Glo-Ball T1», Ø 33 cm, overall height 60 cm, 150W E27 Halolux Ceram bulb; «Glo-Ball T2», Ø 45 cm, overall height: 77 cm, 250W E27 Halolux Ceram bulb) and in the floor model («Glo-Ball F», Ø 45 cm, overall height: 185 cm).

Jasper Morrison Progettista *Designer*
Flos
Via Angelo Faini 2, 25073 Bovezzo (Brescia)
030 - 24.381/27.12.161 **F** 030 - 27.11.578

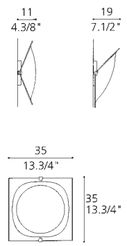
Nobona
Lampada a sospensione con struttura in ottone cromato e diffusore orientabile in cristallo curvato e sabbiato. Disponibile in due misure: diametro 60 cm e altezza 102 cm, diametro 60 cm e altezza 132 cm. Entrambi i modelli sono equipaggiati con due lampade alogene da 100W con attacco E27.

Nobona
Hanging lamp with a structure in chromium-plated brass and a tiltable diffuser in curved and sandblasted plate glass. Available in two sizes: diameter 60 cm and height 102 cm, diameter 60 cm and height 132 cm. Both models come equipped with two 100W halogen lamps with an E27 connection.

Metis Progettista *Designer*
Fontana Arte
Alzaia Trieste 49, 20094 Corsico (Milano)
02 - 45.12.503 **F** 02 - 45.12.660
E-mail: info@fontanaarte.it
http: //www.fontanaarte.it

Sorella
Lampada da parete o plafoniera in vetro satinato bianco, orientabile in tre posizioni. Struttura in metallo cromato. Dimensioni: 35x35 cm; sporgenza dal muro: 11-19 cm. Lampadina alogena max 300W 230V R7s mm 117.

Sorella
Wall or ceiling lamp in white silked glass can be tilted to three positions. Structure in chromium-plated metal. Dimensions: 35x35 cm; projection from the wall: 11-19 cm. 117-mm 230V 300W max R7s halogen bulb.



Oscar Tusquetes Progettista *Designer*
Leucos
Via Treviso 77, 30037 Scorzè (Venezia)
041 - 58.59.111 **F** 041 - 44.75.98

Leo
Ispirata alle classiche lampade da lavoro con movimento dei bracci a pantografo regolato da molle e frizioni, «Leo» può essere orientata in tutte le posizioni, sia sull'asse verticale che orizzontale. La struttura si muove all'indietro fino a 35° oltre la verticale che insiste sul punto di appoggio. Anche il diffusore è orientabile. Esso può ospitare due tipi di sorgente luminosa e quindi la sua forma varia di conseguenza: diffusore troncoconico in alluminio verniciato grigio argento per la lampada a incandescenza (100W E27 A60); diffusore di forma allungata in alluminio pressofuso verniciato grigio argento oppure in vetro bianco, blu o ambra per la lampada ad alogeni con vetro anti UV a bassa pressione (OSRAM 60W b15d 230-240V). La struttura e la base possono essere in alluminio spazzolato o verniciato grigio argento. «Leo» è disponibile anche nella versione da terra, così come con attacco a parete e a morsetto.

Leo
Inspired by the classic work lamp, with pantograph arms whose movement is governed by springs and clutches, «Leo» can be tilted in all directions, on both its vertical and horizontal axes. Its structure moves backward as much as 35° beyond the vertical and rests upon the bearing surface. The diffuser is tiltable also. It houses two types of light source, hence its shape varies as a result; truncated-cone diffuser in aluminum painted silver grey for an incandescent lamp (100W E27 A60); diffuser with an elongated form in die-cast aluminum painted silver grey, or in white, blue or amber glass for a halogen lamp with low-pressure anti-UV glass (230-240V 60W b15d OSRAM). Both structure and base can be supplied in brushed aluminum or painted silver grey. «Leo» also comes in a floor version, as well as with a wall or clamp connection.

Jehs & Laub Progettisti *Designers*
Nemo - Gruppo Cassina
Via L. Busnelli 1, 20036 Meda (Milano)
0362 - 34.05.70 **F** 0362 - 34.05.99
E-mail: nemolite@tin.it **http:** //web.tin.it/nemolite

Naomi
Lampada da tavolo e da terra a due bracci (lunghezza 46 cm) in alluminio lucidato o verniciato e base in acciaio (Ø 22 cm). Funzionamento per scorrimento ad attrito controllato. «Naomi» si può montare a morsetto o a parete con appositi accessori; adotta una lampadina a incandescenza o ad alogeni max 75W con attacco E27. Brevetto di invenzione sul sistema di movimento depositato.

Naomi
Table and floor lamp with two arms (length: 46 cm) in polished or varnished aluminum has a base in steel (Ø 22 cm.). Functioning is taken care of by a controlled friction sliding process. «Naomi» can be mounted with a clamp or to the wall with the proper accessories. It takes an incandescent bulb or 75W max halogens with an E27 connection. An invention patent on the movement system has been registered.

Y. Kaufman Progettista *Designer*
Lumina Italia
Via Casorezzo 63, 20010 Arluno (Milano)
02 - 90.15.498 **F** 02 - 90.37.65.28
http: //www.lumina.it

Aleppo
Disponibile in due misure, «Aleppo» è una lampada a sospensione con diffusore in vetro soffiato con fascia sabbiata acidata e cavo elettrico parzialmente ricoperto dal vetro soffiato. Il risultato è una luce, diretta verso il basso e filtrata lateralmente. Il modello più piccolo (cm 20x60-220H) adotta una lampadina a incandescenza da 100W; su quello più grande (cm 44x65-225H) è installata una lampadina a incandescenza da 100W a globo (9,5 cm) E27.

Aleppo
Available in two sizes, «Aleppo» is a hanging lamp with a diffuser in blown glass with an etched sandblasted ornamental band and an electric wire that is partially sheathed by blown glass. The smaller model (20x60-220H cm) takes a 100W incandescent bulb. Installed on the larger version (44x65-225H cm) is a globular 100W incandescent bulb (9.5 cm) with an E27 connection.

Michele De Lucchi Progettista *Designer*
Artemide
Via Bergamo 18, 20010 Pregnana Milanese (MI)
02 - 93.51.81 **F** 02 - 93.59.02.54
Numero verde 167-834093
E-mail: info@artemide.com
http: //www.artemide.com

Lanterna
Lampada da terra (modello 377, altezza 180 cm, 1 x max 250W E27, touch dimmer), da tavolo (modello 277, Ø 24 cm, altezza 35 cm, 1 x max 250W E27, dimmer), a sospensione (modello 477, Ø 24 cm, 1 x max 150W E27), «Lanterna» usa il vetro soffiato di Murano contemporaneamente come diffusore e come involucro, adottando per l'uno il vetro trasparente e per l'altro il vetro sabbiato, fusi in una forma che è unica e doppia al tempo stesso. Basi e asta sono in metallo satinato e anodizzato.

Lanterna
Offered in three models – a floor lamp (model 377, height 180 cm, 1 x max 250W E27, touch dimmer), a table lamp (model 277, Ø 24 cm, height 35 cm, 1 x max 250W E27, dimmer), and a hanging lamp (model 477, Ø 24 cm, 1 x max 150W E27), «Lanterna» (lantern) makes use of Murano blown glass as both diffuser and envelope, preferring transparent glass for one and sandblasted glass for the other, fused into a shape that is both single and double at the same time. Bases and rod come in silked and anodized metal.

Marta Laudani e Marco Romanelli
Progettisti *Designers*
O Luce
Via Cavour 52, 20098 San Giuliano Milanese (MI)
02 - 98.49.14.35 **F** 02 - 98.49.07.79
Numero verde 167-359367
E-mail: oluce@Galactica.it
http: //www.Galactica.it/oxilia/oluce

Eco
Prodotto di grande rigore formale e razionale nella funzione, «Eco» integra perfettamente la fonte luminosa e la superficie riflettente, adottando una lampadina fluorescente FM 13W.
Dimensioni: 60x60x2,5 cm.

Eco
*A product characterized by great formal rigour and functional rationalism, «Eco» integrates to perfection the light source and reflecting surface, by using a 13W FM fluorescent lamp.
Dimensions: 60x60x2.5 cm.*

Maurizio Ferrari Progettista *Designer*
Solzi Luce
Via del Sole 46, 26100 Cremona
0372 - 25.712 **F** 0372 - 37.880
http: //www.tecnosite.it/solzi/index.htm

Collection D23 - Ivette
Disponibile in tre diametri (22 - 38 - 51 cm), in vetro trasparente o sabbiato, «Ivette» è una lampada a sospensione di forma troncoconica con bordi arrotondati. A seconda delle dimensioni del diffusore e della sua natura (sabbiato o trasparente), monta lampadine da 100, 150 o 250W E27-E26 Medium.

Collection D23 - Ivette
Available in three diameters (22 - 38 - 51 cm), in transparent or sandblasted glass, «Ivette» is a hanging lamp in the form of a truncated cone with rounded edges. It mounts 100, 150 or 250W bulbs with an E27-E26 Medium connection, depending on the dimensions of the diffuser and its nature (sandblasted or transparent).

Roberto Pamio Progettista *Designer*
F. Fabbian® - Fabbian Illuminazione
Via S. Brigida 50
31020 Castelminio di Resana (Treviso)
0423 - 78.45.35 **F** 0423 - 48.43.95
E-mail: fabbian@fabbian.com
http: //www.fabbian.com

Trilly
Lampada da tavolo e da terra con base in metallo verniciato e diffusore in policarbonato, disponibile nei colori bianco, avorio, arancio, marrone, blu e verde. Il modello da tavolo (diametro 17 cm) adotta una lampadina a incandescenza (60W E14), quella da terra, proposta in due misure (diametro 25 cm, altezza 150 o 180 cm) è dotata di lampadina alogena (100W E14).

Trilly
Table and floor lamp has a base in varnished metal and a diffuser in polycarbonate and comes in white, ivory, orange, brown, blue and green. The table model (diameter: 17 cm) takes a 60W E14 incandescent bulb, while the floor model, offered in two sizes (diameter 25 cm, height 150 or 180 cm) comes equipped with a 100W E14 halogen.

Joe Mancini Progettista *Designer*
PENTA
Via Martin Luther King 8, 22060 Cabiate (Como)
031 - 76.61.00 **F** 031 - 75.61.02
E-mail: info@penta-lucearredo.it
http: //www.penta.lucearredo.it

Land
Lampada a sospensione con struttura in pressofusione di alluminio, finitura argento, e diffusore in vetro pressato lenticolare. Il modello predisposto per la sorgente luminosa globolux a risparmio energetico è privo del vetro interno. Dimensioni: diametro 40 o 50 cm, altezza 19 cm. L'apparecchio monta una lampada a incandescenza o alogena 100W E27.

Land
Hanging lamp with structure in aluminum die-casting, silver finish and diffuser in lenticular pressed glass. The model designed to house an energy-saving globulux light source has no interior glass. Dimensions: diameter 40 or 50 cm, height 19 cm. The unit mounts a 100W E27 incandescent or halogen bulb.

Vincenzo Missanelli Progettista *Designer*
LADUE - DIVISIONE DELLA NORDLIGHT
Via Aretina 29, 50069 Sieci (Firenze)
055 - 83.09.912 **F** 055 - 83.28.369

Rialto 3
Lampada da parete a luce diffusa con diffusore in vetro soffiato sabbiato completato da un puntale decorativo in vetro colorato. Il supporto del diffusore è in fusione di zama, lo stelo è in metallo. «Rialto 3» è dotata di lampadina alogena 75W GY 6.35 12V (il trasformatore elettronico è inserito nel rosone). Dimensioni: 25x18 cm. Con la stessa linea sono disponibili apparecchi a sospensione e a incasso.

Rialto 3
Diffused-light wall lamp with diffuser in sandblasted blown glass is rounded out by a decorative ferrule in coloured glass. The support of the diffuser is in zama casting, while the stand is made of metal. «Rialto 3» comes equipped with a 12V 75W GY 6.35 halogen (the electronic transformer is inserted in the rosette). Dimensions: 25x18 cm. Available with the same line are hanging and built-in units.

Luigi Massoni Progettista *Designer*
SIRRAH IGUZZINI
SS 77, km102, 62019 Recanati (Macerata)
071 - 75.881 **F** 071 - 75.88.295
E-mail: iguzzini@guzzini.it **http:** //www.iguzzini.it

Collezione Naso: Chtador - Etc-e
Alludendo alla fisicità-funzionalità del naso, Jean-François Crochet ha disegnato alcune lampade che ne riprendono ironicamente la forma. La «Collezione Naso» comprende: le lampade a sospensione e a parete «Etc-e», con struttura in metallo colore nickel satinato e diffusori in vetro soffiato di Murano (bianco opalino o ambra), equipaggiate con lampadine 100W E14 o 35W GY 6,35 12V; lampade in legno intagliato, come nella tradizione Terzani; infine, il modello «Chtador», una lampada da terra a moduli componibili (quattro o più, diametro 20 cm; la versione a quattro moduli è alta 165 cm), montata su ruote, con struttura il poliuretano bianco opaco e diffusori in vetro bianco acidato (ogni modulo è dotato di una lampadina alogena 75W E14).

Nose collection: Chtador - Etc-e
Basing his work on the physical-functional properties of the nose, Jean-François Crochet has designed several lamps that interpret the shape of the human proboscis in a witty way. The «Collezione Naso» (nose collection) encompasses «Etc-e» hanging and wall lamps, with a metal structure the colour of silked nickel and diffusers in Murano blown glass (opaline white or amber), equipped with 100W E14 or 35W GY 6.35 12V ; lamps in intaglioed wood, as in the Terzani tradition; and lastly, the «Chtador» model, a floor lamp with sectional modules (four or more, diameter 20 cm; the version with four modules is 165 cm high), wheel-mounted, with a structure in matte white polyurethane and diffusers in etched white glass (each module comes equipped with a 75W E14 halogen).

Jean-François Crochet Progettista *Designer*
TERZANI
Via Castelpulci int. 9, 50010 Scandicci (Firenze)
055 - 73.11.155 **F** 055 - 73.11.161
E-mail: terzani@terzani.it **http:** //www.terzani.it

Too
Lampada a sospensione in vetro soffiato, regolabile in altezza in modo graduale mediante un piatto in zinco pressofuso di nuova concezione. «Too» è dotata di una lampadina a incandescenza da 100W.

Too
Hanging lamp in blown glass can be gradually adjusted in height by means of a plate in a zinc die-casting based on a new concept. «Too» comes equipped with a 100W incandescent bulb.

Tobias Grau Progettista *Designer*
TOBIAS GRAU KG
Borselstrasse 18, D-22765 Hamburg (Germania)
+49-40 - 39.16.55 **F** +49-40 - 39.21.44

Dea
Lampada a sospensione con diffusore in vetro trasparente e schermo in metallo o pergamena sintetica. Le parti in metallo sono rifinite in nickel satinato. «Dea» è equipaggiata con lampadine a incandescenza 6 x max 60W E12 E14.
Dimensioni: diametro 55 cm, altezza 23 cm; altezza totale max 200 cm.

Dea
Hanging lamp with a diffuser in transparent glass and shade in metal or synthetic parchment. The metal parts are finished in silked nickel. «Dea» (goddess) comes equipped with 6 x 60W max E12 E14 incandescent bulbs. Dimensions: diameter 55 cm, height 23 cm; total height 200 cm max.

Luciano Balestrini e Paola Longhi
Progettisti *Designers*
ITALIANA LUCE - NEMO (GRUPPO CASSINA)
Via L. Busnelli 1, 20036 Meda (Milano)
0362 - 34.05.70 **F** 0362 - 34.05.99
E-mail: nemolite@tin.it **http:** //web.tin.it/nemolite

Extra 5
Lampada da terra con diffusore in vetro bianco scorrevole lungo l'asta di sostegno e regolabile in altezza da un minimo di 87 cm a un massimo di 160 cm dal pavimento. Struttura in ottone e acciaio, finitura in nickel spazzolato. «Extra 5» fornisce luce diffusa ed è dotata di lampadine a incandescenza 4 x max 60W E14, con eventuale regolatore di intensità luminosa. Caratteristiche analoghe si ritrovano in «Extra 1/2» ed «Extra 7/8», rispettivamente modello a sospensione e a plafone.

Extra 5
Floor lamp with diffuser in white glass slides the length of a support rod and can be adjusted from a minimum of 87 cm to a maximum of 160 cm from the floor. Structure in brass and steel and finish in brushed nickel. «Extra 5» gives off diffused light and comes equipped with 4 x 60W max E14 incandescent bulbs, with light brilliance control. The same characteristics can be found in a hanging model and a ceiling one.

Mengotti/Prandina Progettisti *Designers*
PRANDINA
Via Rambolina 29, 36061 Bassano del Grappa (VI)
0424 - 56.63.38 **F** 0424 - 56.61.06
E-mail: prandina.it

Luxia
Disponibili nei modelli da terra, a sospensione, da parete o a plafone, la lampade «Luxia» possono fornire luce diffusa e/o indiretta, utilizzando un diffusore in vetro opalino curvato (illuminazione diffusa) e/o un riflettore in alluminio anodizzato naturale (illuminazione indiretta). Hanno supporto in alluminio pressofuso, struttura in metallo, base in metallo verniciato nero. Finitura: grigio lucido. Gli apparecchi sono orientabili e dotati di una o due lampadine alogene 300W R7s/117, con dimmer.

Luxia
Available in floor, hanging, wall or ceiling models, «Luxia» lamps supply diffused and/or indirect light by using a diffuser in curved opaline glass (diffused lighting) and/or a reflector in natural anodized aluminum (indirect lighting). They vaunt a support in die-cast aluminum, a structure in metal and base in black painted metal. Finish: glossy grey. Units can be tilted and equipped with one or two 300W R7s/117 halogen bulbs, with a lighting brilliance control.

Bruno Gecchelin Progettista *Designer*
TRONCONI
Via Bernini 5/7, 20094 Corsico (Milano)
02 - 45.86.70.89 **F** 02 - 45.85.011
E-mail: tronconi@tronconi.com
http: //www.tronconi.com

Giulia
Tra le nuove linee della collezione «Light Planet» prodotta da Status, «Giulia» si distingue per la rigorosa geometria del paralume, sottolineata da una cornice in legno (acero, noce, ciliegio) o tinta in vari colori (nero opaco, blu, verde, avorio) oppure in alluminio. È disponibile nei modelli da parete, da soffitto, a sospensione (in due versioni), da terra e da tavolo (in due misure: cm 21x12x37H, cm 32x15x62H). I modelli a plafone e a parete sono dotati di lampade alogene o a incandescenza, tutti gli altri adottano sorgenti luminose a incandescenza.

Giulia
Among the new lines from the «Light Planet» collection, produced by Status, «Giulia» stands out for the rigorous geometry of its shade, which is thrown into bold relief by a frame in wood (maple, walnut or cherry) or painted various colours (matte black, blue, green or ivory) or made of aluminum. It comes in wall, ceiling, hanging (in two versions), floor and table models (in two sizes – 21x12x37H cm or 32x15x62H cm). Both ceiling and wall models come equipped with halogen or incandescent lamps, while all the others take incandescent light sources.

Studio G & G Progettista *Designer*
STATUS®
Via Vittorio Veneto 21/23
20010 Bernate Ticino (Milano)
02 - 97.25.54.51 **F** 02 - 97.25.54.52
http: //www.status.it

Zero
Lampada a sospensione con diffusore in cristallo bianco e struttura in metallo rifinita in laccato bianco goffrato. Sorgenti luminose a incandescenza: 7 x max 60W E14.
La distribuzione dei prodotti Metalarte (e di altre aziende spagnole) è curata in Italia da Dessiè che, a sua volta, ha da poco concluso un accordo commerciale con la società Rapsel (Settimo Milanese, Milano).

Zero
Hanging lamp with a diffuser in white plate glass, «Zero» has a structure in metal finished in embossed white lacquer. Incandescent light sources: 7 x 60W max E14.
Distribution of Metalarte products (and those of other Spanish companies) is handled in Italy by Dessiè which has, in turn, just drawn up a commercial agreement with the Rapsel company (Settimo Milanese, Milan).

Liebore Asociados Progettista *Designer*
METALARTE
Avda. de Barcelona 4
E-8970 Sant Joan Despi (Spagna)
+34-3 47.70.069 **F** +34-3 47.70.086
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: DESSIÈ
Via Nottolini 744, San Concordio, 55100 Lucca
0583 - 49.27.38 **F** 0583 - 49.02.81

Teodolinda
Lampada da sospensione a saliscendi, con diffusore in metacrilato opale, paralume oscurante in legno di faggio naturale stratificato, montatura in ottone cromato lucido. Lampadina: 1 x 100W E27 Superlux. Dimensioni: diametro 50 cm; altezza min 120 cm, max 180 cm.

Teodolinda
Up-and-down hanging lamp, with a diffuser in opal metacrylate, blackout shade in stratified natural beechwood, mounting in glossy chromium-plated brass. Bulb: 1 x 100W E27 Superlux. Dimensions: diameter 50 cm; min. height 120 cm, max height 180 cm.

Bani, Scarzella, Penati Progettisti *Designers*
CANDLE - MARCHIO DI FONTANA ARTE
Alzaia Trieste 49, 2094 Corsico (Milano)
02 _ 45.121 **F** 02 - 45.12.660
E-mail: info@fontanaarte.it
http: //www.fontanaarte.it

Qua
Lampada da parete con diffusore in vetro soffiato e satinato, bianco all'interno e colorato all'esterno, e supporto in metallo laccato. «Qua» adotta lampade a incandescenza, 4 x 40W E14. Dimensioni: 36x36 cm; sporgenza dalla parete: 12 cm.

Qua
Wall lamp with diffuser in blown and silked glass, which is white on the inside and coloured on the outside, and a support in lacquered metal. «Qua» takes incandescent lamps, 4 x 40W E14. Dimensions: 36x36 cm; projecting part: 12 cm.

Prospero Rasulo Progettista *Designer*
FOSCARINI MURANO
Via delle Industrie 92, 30020 Marcon (Venezia)
041 - 59.51.199 **F** 041 - 59.59.232
E-mail: foscarini@foscarini.com

Lichtwerk Collection: Orbyte
Da montare orizzontalmente o verticalmente, «Orbyte» è una lampada a sospensione formata da elementi in vetro soffiati singolarmente (con superficie bianca all'interno, satinata all'esterno), chiusi all'estremità da puntali di colore blu, e sospesi a un filo di acciaio. Il cavo elettrico è ricoperto da una guaina in argento. La forma allungata del diffusore, cui il vetro placcato dona una luminosità uniforme, è studiata per alloggiare sorgenti luminose a basso consumo energetico (2 x 55W TC-L).

Lichtwerk Collection: Orbyte
Mountable either vertically or horizontally, the «Orbyte» hanging lamp is made up of elements in glass that are individually blown (with a white surface on the inside and silked on the outside), closed off at the ends by blue ferrules and suspended from a steel wire. The electric wire is encased in a silver sheath. The elongated shape of the diffuser, to which the flashed glass lends an even luminosity, was researched to accommodate low energy-consuming light sources (2 x 55W TC-L).

Luciano Pagani e Angelo Perversi
Progettisti *Designers*
REGIOLUX/FRÄNKISCHE LEUCHTEN
Postfach 60, D-97484 Könisberg/Bayern (Germania)
+49-9525 - 890 **F** +49-9525 - 89.374

Framework
La lampada da parete «Framework» fornisce luce indiretta colorata da filtri colorati. La sua struttura è in metallo verniciato esternamente in colore alluminio e bianco all'interno. Sorgenti luminose: 4 x 8W G5 230HV.

Framework
The «Framework» wall lamp supplies indirect light suffused with colour from coloured filters. Its structure is in painted metal that's the colour of aluminum on the outside and white on the inside. Light sources: 4 x 8W G5 230HV.

Torsten Neeland Progettista *Designer*
ANTA LEUCHTEN
Osterbrooksweg 59, D-22869 Schenefeld (Germania)
+49-40 - 83.91.037 **F** +49-40 - 83.02.515

Blown-Up
Le forme ne riecheggiano altre, ma materiali e dimensioni sono scelti con originalità. Le lampade «Blown-Up» hanno il diffusore in vetro di Murano soffiato e acidificato, montato su una struttura in metallo. Il vetro è disponibile nei colori bianco, crema e nero. Qui vengono proposti il modello a sospensione di forma allungata («Blown-Up x 2» art. 30230, Ø 20 cm, lampadina a incandescenza 1 x 100W E27) e la sospensione di grandi dimensioni («Blown-Up x 3» art. 30330, Ø 50 cm, lampadina a incandescenza 1 x 150W E27), entrambi con struttura in metallo verniciato grigio, nonché il modello applique («Blown-Up x 2» art. 30150, Ø 20 cm, lampadina a incandescenza 1 x 60W E14) con piastra e supporto in alluminio anodizzato.

Blown-Up
Shapes reecho others, but materials and dimensions have been chosen with an original approach. «Blown-Up» lamps have a diffuser in blown and etched Murano glass, mounted on a structure in metal. The glass element is available in white, cream and black. Offered here are a hanging model with an elongated shape («Blown-Up x 2», art. 30230, Ø 20 cm, 1 x 100W E27 incandescent bulb) and a large-dimensioned hanging version («Blown-Up x 3» art. 30330, Ø 50 cm, 1 x 150W E27 incandescent bulb), both with a structure in grey painted metal, as well as a wall sconce model («Blown-Up x 2» art. 30150, Ø 20 cm, 1 x 60W E14 incandescent lamp) with plate and support in anodized aluminum.

INSIDE
Via Podgora 58, 30171 Mestre (Venezia)
041 - 94.27.12 **F** 041 - 94.24.41
http: //www.inside.it

Lampada GPF
La lampada «GPF», nelle versioni da terra e da parete, fornisce un'ottimale illuminazione diffusa per gli ambienti di lavoro e domestici. Realizzata in alluminio estruso e pressofuso, è disponibile interamente in grigio titanio oppure con corpo illuminante blu notte, amaranto, acquamarina o rosa salmone. «GPF» adotta sorgenti luminose alogene (300W) – in questo caso la lampada da terra è provvista di dimmer a pedale inserito nella base – oppure a ioduri metallici (150W, per la versione a stelo, 70/150W per l'applique).

GPF lamp
The «GPF» lamp, in both floor and wall versions, supplies both work and domestic environments with a superb breed of diffused light. Carried out in extruded and die-cast aluminum, it is supplied entirely in titanium grey or with a midnight blue, dark purplish red, aquamarine or salmon pink lighting body. «GPF» takes 300W halogen light sources or metal iodides (150W, for the stand version and 70/150W for the wall sconce model).

Gewiss - Pininfarina Progettisti *Designers*
GEWISS
Via A. Volta 1, 24069 Cenate Sotto (Bergamo)
035 - 94.61.11 **F** 035 - 94.52.22
E-mail: gewiss@gewiss.com
http: //www.gewiss.com

Lara - Mania
Tre schermi orientabili circolari formano «Lara», una lampada a sospensione che fornisce luce diretta e indiretta di grande suggestione. I dischi sono in metallo verniciato nei colori bianco e alluminio lucido. «Lara» adotta sorgenti luminose alogene dicroiche (3 x 50W 12V GU 5,3). Dimensioni: cm 58x110/166H.
Allo stesso progettista si deve «Mania», una lampada da parete a illuminazione diffusa, composta da una struttura in resina termoplastica rivestita in alluminio anodizzato e da un diffusore costituito da un pezzo unico in vetro soffiato opalino con fascia sabbiata (frosted). È una rivisitazione dell'omonimo modello degli anni Sessanta. Sorgenti luminose: 2 x max 40W E14 opalina a incandescenza oppure max 1 x 18W G24d-2 fluorescente. Dimensioni: cm 10x27H.

Lara - Mania
Three circular tiltable screens make up «Lara», a hanging lamp that supplies light of great charm, both direct and indirect. Disks are in metal, painted white and glossy aluminum. «Lara» takes dichroic halogen light sources (3 x 12V 50W GU 5.3). Dimensions: 58x110/166H cm.
The same designer can take credit for «Mania», a diffused-light wall lamp, made up of a structure in thermoplastic resin covered with anodized aluminum and a diffuser consisting of a single piece of opaline blown glass with a frosted band. It's all a revisitation of the model of the same name from the Sixties. Light sources: 2 x 40W max E14 incandescent opaline or 1 x 18W G24d-2 fluorescent. Dimensions: 10x27H cm.

Vico Magistretti Progettista *Designer*
ARTEMIDE®
Via Bergamo 18, 20010 Pregnana Milanese (MI)
02 - 93.51.81 **F** 02 - 93.51.83.90
Numero verde 167-834093
E-mail: info@artemide.com
http: //www.artemide.com

Stchu-Moon
Il concetto di rifrazione della luce e l'estrema essenzialità della forma sono i temi sui quali si sviluppa la collezione «Stchu-Moon», lampade frutto di manualità artigiana e di pensiero metropolitano. La luce, proiettata su superfici irregolari, lavorate manualmente e quindi sempre diverse, si manifesta in tutta la sua suggestione, moltiplicando la luminosità e accentuando i contrasti. «Stchu-Moon» utilizza mezze sfere, quarti di sfera, dischi in alluminio e colonne in ferro grezzo, forme usate per creare lampade da terra, da soffitto, da tavolo e da parete. Il rivestimento interno (all'esterno è nero opaco) in foglia color argento rimanda a una luce chiara e lunare, mentre quello in foglia color oro emana una luce calda e solare. Qui sono illustrate le lampade: da appoggio (Ø 40/60 cm, profondità 20/30 cm, lampadina bispina max 90W 12V); a sospensione, con dimensioni simili alla precedente (lampadina bispina max 50W 12V, trasformatore toroidale 50W); infine, la lampada a saliscendi (Ø 60 cm, profondità 30 cm, altezza e angolazione variabili), appesa a un cavo di acciaio fissato a una base in ferro grezzo, con lampadina bispina max 90W 12V e trasformatore toroidale 100W.

Stchu-Moon
The concept behind the refraction of light and extreme essentialness of form are the themes that sparkplugged the «Stchu-Moon» collection of lamps. Light, projected onto irregular surfaces, which have been worked by hand and are therefore always different, is expressed in all of its charisma, intensifying its luminosity a thousand fold and highlighting contrasts. «Stchu-Moon» makes use of hemispheres, quarter-spheres, aluminum disks and columns made of pig-iron, forms that are used to create floor, ceiling, table and wall lamps. An inner lining of silver leaf (the exterior is matte black) sheds a light that is clear and lunar in quality, while the model lined with gold leaf gives off a warm and solar light. Illustrated here are a table lamp, a hanging lamp and an adjustable-height lamp, hung from a steel wire anchored to a pig-iron base.

Enzo Catellani Progettista *Designer*
CATELLANI & SMITH®
Via Locatelli 47, 24020 Villa di Serio (Bergamo)
035 - 65.60.88 **F** 035 - 65.56.05
E-mail: catellani.smith@spm.it

FOTO CHRISTOPH LESON

Ulrich Beckert, Georg Soanca-Pollack, Peter Thammer Progettisti *Designers*
SERIEN RAUMLEUCHTEN
Hainhaeuser Str. 3-7, D-63110 Rodgau (Germania)
+49-6106 - 13.480 **F** +49-6106 - 18.804

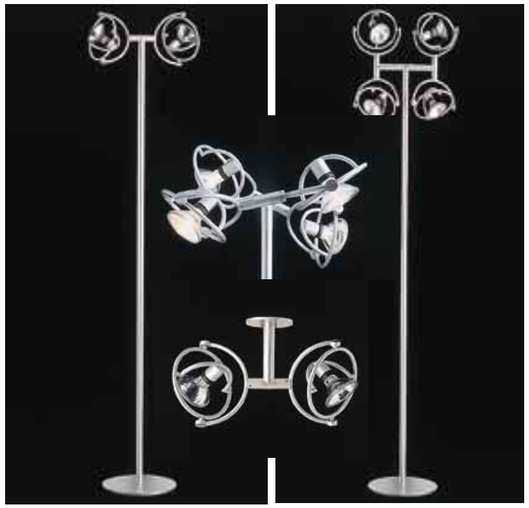
Poppy
Basta un tocco all'interruttore e la magia comincia: i petali si aprono come in un fiore ed esce un fascio di luce diretta, mentre attraverso il paralume (in vetro colorato o ceramico) si diffonde una calda luce d'atmosfera, brillante abbastanza per leggere di notte, esteticamente sensuale per i momenti di relax. «Poppy» è una lampada da tavolino, il cui fascio luminoso può essere orientato mediante un raccordo in metallo rivestito in tessuto. La base è in acciaio nero nichelato, i petali del riflettore in Bi-metal. Lampadina alogena OT 35W G4 12V.

Poppy
All you need do is flick a switch and wait for the magic to begin. Petals open like those of a flower, releasing a direct beam of light while, diffused through the shade (in coloured or ceramic glass) is a warm, atmosphere-creating light that's bright enough to read by at night but aesthetically sensual enough to induce relaxation. «Poppy» is a table lamp whose light beam is tilted by means of a hose in metal sheathed with fabric. The base is in black nickel-plated steel, while the petals of the reflector are in Bi-metal. OT 12V 35W G4 halogen.

Vico Magistretti Progettista *Designer*
FONTANA ARTE
Alzaia Trieste 49, 2094 Corsico (Milano)
02 - 45.121 **F** 02 - 45.12.660
E-mail: info@fontanaarte.it
http: //www.fontanaarte.it

Morocco
Lampada a sospensione a luce diretta e indiretta, con stelo in due lunghezze e montatura in ottone cromato. La griglia a binario può alloggiare sino a 36 bicchieri a stelo che, oltre ad avere funzione estetica e d'uso, riflettono la luce. La fonte luminosa è costituita da un gruppo di lampadine alogene dicroiche: 8 x 50W 12V GU 5,3.
Il suo progettista, Vico Magistretti, la descrive così: "Morocco era un bar famoso di New York. Alle luci riflesse dai bicchieri appesi sopra il bancone è riferita questa piccola lampada da centro tavola".

Morocco
Hanging lamp that emits both direct and indirect light has a stem in two lengths and mounting in chromium-plated brass. The track grill houses up to 36 stemmed drinking glasses which, in addition to fulfilling aesthetic and utilitarian functions, reflect light. The light source is made up of a unit of 8 x 12V 50W GU 5.3 dichroic halogen bulbs.
Its designer, Vico Magistretti, describes it this way, "El Morocco used to be a famous New York bar. The lights reflected from glasses hung upside-down over the bar were what inspired this small lamp for the center of a table".



Fari 230V
Strumenti per l'illuminazione d'accento a tensione di rete senza trasformatore, gli apparecchi della serie «Fari 230V» sono progettati per offrire elevata potenza illuminante (sino a 400 Watt) e sono disponibili in diversi modelli orientabili in tutte le direzioni, ciascuno dei quali a sua volta declinato nelle versioni da terra, parete, soffitto e binario.
«Fariuno» è un apparecchio costituito da unico modulo (diametro 215 mm); nelle versioni da parete, soffitto e binario il montaggio avviene mediante steli lunghi 0-25-50-100 cm. «Faridue» ha due moduli orientabili in modo indipendente l'uno dall'altro. «Fariquattro» è formato da quattro moduli orientabili in tutte le direzioni e in modo indipendente l'uno dall'altro; la sua elevata potenza (sino a 400 Watt) può essere concentrata o distribuita secondo necessità. Fonti luminose: PAR 30 o R80.

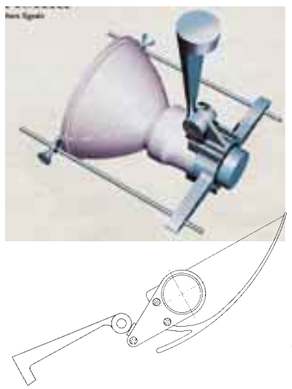
Fari 230V
Instruments for accent lighting that run on mains voltage without a transformer, units from the «Fari 230V» series of spots were designed to offer a high degree of lighting power (up to 400 Watts) and come in various models that can be tilted in all directions, each of which in turn is interpreted in floor, wall, ceiling and track versions. «Fariuno», a unit consisting of a single module (diameter 215 mm) in wall, ceiling and track versions, is mounted with stands measuring 0-25-50-100 cm in length. «Faridue» has two modules that tilt independently of one another. «Fariquattro» comprises four modules that can be tilted in all directions, quite independently of one another. Its high power (up to 400 Watts) can be concentrated or distributed, as needed. Light sources: PAR 30 or R80.

Franco Bettonica, Mario Melocchi
Progettisti *Designers*
CINI&NILS®
Viale Certosa 138, 20156 Milano
02 - 38.00.97.99 **F** 02 - 38.01.10.10
Numero verde 167-218731

Mondial F1 Action
«Mondial F1» è un sistema di illuminazione componibile che unisce le prestazioni dei proiettori estraibili «Mondial» a un telaio modulare in acciaio espansibile a piacimento nelle tre dimensioni. Il cuore del sistema è costituito da un primo modulo base (20x20 cm), che alloggia un proiettore estraibile «Mondial» (dotato di svariati tipi di sorgente luminosa), e da un secondo modulo (10x20 cm) predisposto per due proiettori «Mondial 50» per lampade dicroiche 12V e trasformatore. Mediante moduli vuoti da utilizzare come distanziatori e altri moduli per lampade fluorescenti, «Mondial F1» diventa un vero sistema di illuminazione completo e flessibile. Ha ricevuto il Compasso d'Oro (1998, 18ª edizione).
Effettuare i puntamenti dei proiettori, sia in sede di primo impianto che successivamente, negli ambienti di grandi dimensioni comporta grandi difficoltà, che Targetti può risolvere con «F1 Action», un modulo del sistema «Mondial 1» motorizzato e dotato di comando a distanza. Tramite telecomando è possibile accendere, spegnere, estrarre e orientare i proiettori (quelli predisposti per lampade alogene 150W, a ioduri metallici e CDM-T da 70W e 150W e Halospot 111 12V fino a 100W) senza fatica.

Mondial F1 Action
«Mondial F1» is a sectional lighting system that joins the performance of «Mondial» removable reflectors to a modular frame in steel that can be expanded at will in any of the three dimensions. The core of the system consists of a basic module (20x20 cm), which houses a «Mondial» removable reflector (equipped with various types of light source), and a second module (10x20 cm) designed to take a pair of «Mondial 50» reflectors for 12V dichroic lamps and a transformer. Through empty modules, to be used as spacers and other modules for fluorescent lamps, «Mondial F1» becomes a lighting system that is both complete and flexible. It received the Compasso d'Oro Award (1998). Positioning the reflectors, not only for the first installation but also subsequently, in settings characterized by large dimensions, brings with it a great many difficulties, which Targetti succeeds in eliminating with «F1 Action», a motorized module from the «Mondial» system and equipped with a remote control. It is possible, by means of this remote control, to turn on, turn off, remove and tilt reflectors with the greatest of ease.

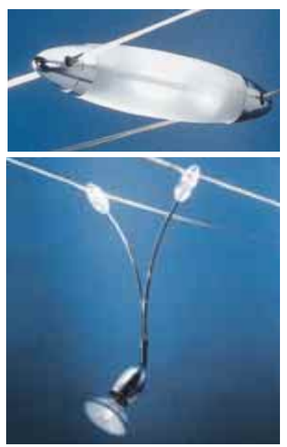
TARGETTI - TARGETTI SANKEY
Via Pratese 164, 50145 Firenze
055 - 37.911 **F** 055 - 37.91.266
E-mail: targetti@targetti.it **http:** //www.targetti.it



Krisma
Sistema di faretti realizzati interamente in pressofusione di alluminio, disponibili con adattatore universale 'alive' per binario o con basetta in tecnopolimeri rinforzati. Il sistema è dotato di diversi accessori per il completamento dei faretti (che si prestano a numerose soluzioni tecniche ed estetiche) ed è studiato per l'utilizzo di lampadine alogene o a incandescenza (max 100W E27 o 300W R7s).

Krisma
A system of spots made entirely of die-cast aluminum is supplied with an 'alive' universal adapter for each track or a base in reinforced technopolymers. The system comes equipped with various accessories for the completion of the spots (which lend themselves to numerous solutions, both technical and aesthetic) and has been researched for the use of halogen or incandescent lamps (100W max E27 or 300W R7s).

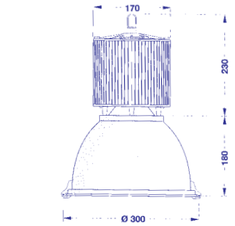
Asahara Sigeaki
Progettista *Designer*
LUCITALIA
Via Pelizza da Volpedo 50,
20092 Cinisello Balsamo (Milano)
02 - 61.26.651 **F** 02 - 66.00.707



Eos
«Eos» è un sistema di illuminazione basato su cavi a tensione di rete sui quali vengono fissate le sorgenti luminose «Starfire 220» (direttamente connesse al cavo di alimentazione e sostegno) e «Starlet 27» (collegate mediante appositi attacchi). Ogni cavo è doppio, in quanto presenta un filo di rame per l'alimentazione e uno di acciaio per la tenuta. Per le sue caratteristiche «Eos» offre flessibilità di installazione e pieno rispetto delle caratteristiche architettoniche dell'ambiente in cui viene inserito. «Starfire 220» monta lampade Haloline 300W; «Starlet 27» lampade PAR 30 De Luxe spot e flood.

Eos
«Eos» is a lighting system based on mains voltage wiring to which «Starfire 220» lighting sources are anchored (directly connected to the supply and support cable) and «Starlet 27» (united by means of the appropriate connections). Each is a double wire, because it consists of a copper wire for supply and a steel one for resistance. «Eos»'s characteristics enable it to offer top installational flexibility and the maximum respect for the architectural features of the surroundings into which they are inserted. «Starfire 220» takes 300W Haloline lamps; «Starlet 27» PAR 30 De Luxe spots and floods.

METAL SPOT
Via T. Tasso 44, 20089 Rozzano (Milano)
02 - 82.57.852 **F** 02 - 82.57.853



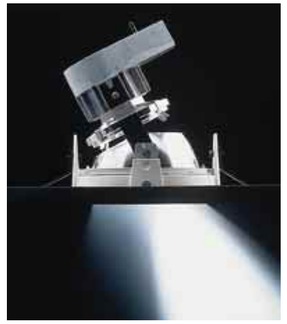
Minisosia - Minisosia box
Prodotto innovativo e di rigoroso industrial design, «Minisosia» è la versione in chiave moderna e tecnologica della tradizionale lampada a sospensione. Costruito in materiali di pregio, di totale e semplice riciclabilità (alluminio estruso e pressofuso, alluminio di elevata purezza, vetro di sicurezza temperato a granitura diffondente) assicura un'illuminazione morbida e omogenea, di adeguato livello e senza abbagliamento, ideale per spazi e piani di lavoro in ambienti privati e professionali di ogni genere.
La versione «Minisosia box» consente di alloggiare nel contenitore i gruppi elettrici di alimentazione, rendendo possibile l'utilizzo delle più moderne ed evolute sorgenti luminose: dalle fluorescenti compatte da 150W E27 (per applicazioni tipicamente domestiche) alle lampade a scarica ad alta pressione (sodio a luce bianca e alogenuri metallici) da 150W - 14.000 lumen, molto indicate per centri commerciali e ambienti di grandi dimensioni.

Minisosia - Minisosia box
*Innovative product with a rigorous industrial design, «Minisosia» is a version in a modern and technological vein of the traditional hanging lamp. Made of fine materials and totally and simply recyclable (extruded and die-cast aluminum, extra-pure aluminum and safety glass toughened with diffusing granulation), «Minisosia» ensures soft and homogeneous lighting, at the right level and with no glare, ideal for work spaces and surfaces in private and professional settings of all kinds.
The «Minisosia box» model makes it possible to house electrical supply units in the case piece, thus giving the user an opportunity to use the most modern and highly developed light sources, from 150W E27 compact fluorescents (for typically domestic applications) to 150W high-pressure discharge lamps (white-light sodium and metal halides) – 14,000 lumens, highly recommended for business centers and large-sized ambiances.*

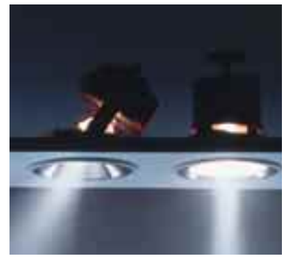
ING. CASTALDI ILLUMINAZIONE
Via Carlo Goldoni 18
20090 Trezzano sul Naviglio (Milano)
02 - 44.54.374 **F** 02 - 44.56.946

Reflex
Gli apparecchi da incasso «Reflex» sono proposti nella versione con sorgente luminosa fissa e in quella con sorgente orientabile internamente, ciascuna disponibile in diversi modelli studiati per alloggiare sorgenti luminose a bassissima tensione. L'ottica di questi incassi, grazie alla particolare geometria dei riflettori, consente agli apparecchi di fornire una valida ed efficace illuminazione, ottimo comfort visivo ed elevati rendimenti. Gli apparecchi hanno l'anello portante in alluminio pressofuso, il riflettore in alluminio superpuro e montano lampade compatte fluorescenti.

Reflex
«Reflex» built-in units are offered in a version with a stationary light source and in one with a source that can be tilted on the inside, each of them available in various models that were researched to accommodate low-voltage light sources. The lenses of these built-ins, thanks to the special geometry of their reflectors, allows units to supply an effective lighting, optimal visual comfort and high yields. The units have a support ring in die-cast aluminum and a reflector in extra-pure aluminum and take fluorescent compact lamps.



IGUZZINI
SS 77, km 102, 62019 Recanati (Macerata)
071 - 75.881 **F** 071 - 75.88.295
E-mail: iguzzini@iguzzini.it **http:** //www.iguzzini.it



Starpoint
Gli apparecchi «Starpoint», downlights decorativi e faretti direzionali per lampade alogene a basso voltaggio, hanno corpi in fusione di alluminio (con funzione raffreddante), riflettori e anelli di chiusura in alluminio anodizzato lucido o in materiale sintetico ai vapori di alluminio. A seconda delle dimensioni, montano lampade a luce fredda, lampade a basso voltaggio con riflettore metallico incorporato e lampade alogene a basso voltaggio senza riflettore. Qui è illustrato il tipo «Starpoint Directional Spotlights», con lampade alogene al tungsteno, indicato per illuminare vetrine con oggetti preziosi.

Starpoint
«Starpoint» units, decorative downlights and directional spots for low-voltage halogens vaunt bodies in aluminum casting (with a cooling function), reflectors and closing rings in glossy anodized aluminum or an aluminum-vapour synthetic material. They take cold-light lamps, low-voltage lamps with a built-in metal reflector and low-voltage halogens with a reflector, all according to the dimensions involved. Shown here is the «Starpoint Directional Spotlights» type, with tungsten halogens, recommended for lighting showcases displaying precious objects.

ERCO LEUCHTEN
Postfach 2460, Brockhauser Weg 80-82
D-58505 Lüdenscheid (Germania)
+49-2351 - 55.10 **F** +49-2351 - 55.13.00
E-mail: webmaster@erco.com
http: //www.erco.com
IN ITALIA: ERCO ILLUMINAZIONE
Via Cassanese 224, 20090 Segrate (Milano)
02 - 26.99.191 **F** 02 - 26.99.19.40
E-mail: rik@erco.it **http:** //www.erco.com

Omnia
Sistema di illuminazione formato da cavi a tensione di rete, tesi nello spazio, sui quali vengono fissati gli apparecchi, «Omnia» consente svariate configurazioni, con attacchi a parete o soffitto. Sono disponibili diversi apparecchi; qui sono illustrati «Omnia Alo», corpo lampada a luce alogena orientabile, proposto nelle versioni con vetro serigrafato (per luce indiretta), bianco (per luce diffusa), satinato (per luce uniforme), trasparente (per luce brillante in ambienti alti e spaziosi); e «Omnia Reflector», corpo lampada orientabile con riflettore in alluminio anodizzato.

Omnia
Lighting system made up of low-voltage wiring, extended out into space, to which units are attached, «Omnia» allows widely varying configurations, with wall or ceiling connections. Several units are available. Illustrated here are «Omnia Alo», a tiltable halogen-light lamp body, offered in versions with silkscreened glass (for indirect light), white (for diffused light), silked (for uniform light) and transparent (for bright light in high and spacious environments); and «Omnia Reflector», tiltable lamp body with reflector in anodized aluminum.

Carlo Vietri Progettista *Designer*
VALENTI
Via Volta 2/4, 20090 Cusago (Milano)
02 - 90.19.421 **F** 02 - 90.11.96.45
E-MAIL: VALENTI@VALENTILUCE.IT

Meridiana by Reggiani
Il programma «Meridiana» comprende 97 proiettori dalle infinite applicazioni, studiati per garantire il massimo rendimento luminoso delle più moderne sorgenti di illuminazione a elevato risparmio energetico. Ora è disponibile anche il proiettore "sagomatore di luce", sia per lampade alogene sia per lampade ad alogenuri metallici. «Meridiana» ha avuto una Segnalazione d'Onore dalla giuria della XVIII edizione del premio Compasso d'Oro, 1998.

Meridiana by Reggiani
The «Meridiana» (sundial) program encompasses 97 reflectors with an infinite number of applications, researched to guarantee the ultimate in light yields by the most modern light sources, alongwith big savings in energy. Now available, also, is the "light shaper" reflector, not only for halogen lamps but also for metal halide lamps. «Meridiana» received an Honourable Mention from the jury for the XVIIIth Compasso d'Oro prize, 1998.

Fabio Reggiani Progettista *Designer*
REGGIANI ILLUMINAZIONE
Via della Misericordia 33
20057 Vedano al Lambro (Milano)
039 - 49.10.21 **F** 039 - 49.27.14
http: //info.co.uk/reggiani/

Interlink®
Il sistema di distribuzione integrata «Interlink®» fornisce una gamma modulare di canali per portare in ogni punto dell'ambiente in cui viene installato l'energia elettrica e le reti di comunicazione e controllo. La flessibilità di installazione e impiego e la continuità estetica dei suoi componenti lo rendono utilizzabile ovunque. «Interlink®» viene realizzato in materiale plastico (per essere usato come sistema di distribuzione e come supporto alle apparecchiature «Living» e «Light») o in alluminio (per realizzare sistemi di distribuzione, strutture di sostegno per apparecchi e accessori e per installare scatole con lampade fluorescenti).

Interlink®
The «Interlink®» built-in distribution system supplies a complete and modular spectrum of channels for conveying light to every area in a room where electric energy and networks of communication and control are installed. Flexibility of installation and use, as well as the aesthetic continuity of its components make the item usable anywhere. «Interlink®» is made of plastic material (to be used as a distributive system and support for «Living» and «Light» units) or aluminum (to create systems of distribution, support structures for units and accessories and to install lighting boxes with fluorescent lamps).

BTicino®
Via Messina 38, 20154 Milano
02 - 34.801 **F** 02 - 34.80.707

Fiberstars®
I sistemi «Fiberstars®» sono basati sull'utilizzo di una singola sorgente (a ioduri dicroica o alogena) che alimenta mediante cavi a fibre ottiche (a emissione frontale e laterale) i terminali luminosi, posizionabili anche in situazioni difficili essendo puntiformi e privi di tensione. La luce fredda che si ottiene (all'interno delle guaine non c'è calore) è indicata per la vetrinistica commerciale e museale. Qui è illustrata una scultura luminosa di Filippo Avalle per la nave *Costa Allegra*, realizzata con illuminatore FIB 405 (150W-HQI dicroico integrale) e fibre BPAK (linea continua).

Fiberstars®
The «Fiberstars®» systems are based on the use of a single source (with dichroic or halogen iodides) that supplies, by means of optical-fiber cables (featuring both frontal and lateral emission) light terminals which, being dotlike and voltage-free, can be positioned even in hard-to-manage situations. The cold light achieved (there is no heat inside the sheaths) is recommended for both commercial and museum store windows and showcases. Illustrated here is a luminous sculpture by Filippo Avalle for the Costa Allegra *ship, made with an FIB 405 (150W-HQI built-in dichroic) illuminator and BPAK fibers (continuous line).*

Fiberstars®
Marchio Rappresentato in Italia da: Twin
Via Conservatorio 22, 20122 Milano
02 - 77.291 **F** 02 - 77.29.436

ZF1
Derivato dal sistema per tubi fluorescenti ad alta efficienza «ZF», l'apparecchio sospeso «ZF1» è predisposto per un solo tubo fluorescente (36W o 58W G13 T26F) ed è dotato di una spirale frangiluce antiabbagliamento in alluminio. Viene fornito completo di attacco a soffitto e di supporto portareattore in metallo (colore argento).
Disponibili, tra gli altri, il modello con parabola in alluminio anodizzato (30613) per illuminazione più diretta e quello con parabola darklight (30619), in alluminio colore argento. Le parabole si fissano con una leggera pressione a scatto.

ZF1
Taken from the «ZF» high-efficiency fluorescent tube system, the «ZF1» hanging unit was designed to take only one fluorescent tube (36W or 58W G13 T26F) and comes equipped with an anti-glare, light-breaker spiral in aluminum. It is supplied complete to ceiling connection and reactor-grip support in metal the colour of silver. Available, among others, is a model with a parabola in anodized aluminum (30613) for more direct lighting and one with a darklight parabola (30619), in silver-coloured aluminum. Parabolas snap into place by applying the lightest of pressures.

Elio Martinelli Progettista *Designer*
Martinelli Luce
Via T. Bandettini, 55100 Lucca
0583 - 41.83.15/58.27.54 **F** 0583 - 41.90.03

Idea Rondò
In omaggio alle forme bombate e tondeggianti care agli anni '50 tornate prepotentemente di moda, Vimar propone «Idea Rondò», un'interpretazione delle già affermate placche per interruttori «Idea». Disponibili in metallo pressofuso e in tecnopolimero e in una gamma di colori e finiture che comprende 30 possibilità di scelta, le placche «Idea Rondò» sono prodotte nelle versioni per 3, 4 e 6 moduli e in quella per scatole rotonde (Ø 60 mm); si agganciano a scatto ai corrispondenti supporti «Idea».

Idea Rondò
As a tribute to the convex and rounded shapes so dear to the hearts of '50s homemakers, which have come arrogantly back into fashion, Vimar is offering «Idea Rondò», an interpretation of the very successful «Idea» plaques for switches. Available in die-cast metal and technopolymer and a range of colours and finishes that embraces 30 options, «Idea Rondò» plaques are produced in versions for 3, 4 and 6 modules and one for round boxes (Ø 60 mm); they snap into the corresponding «Idea» supports.

Vimar
Via IV Novembre 32, 36063 Marostica (Vicenza)
0424 - 48.81.00 **F** 0424 - 48.81.88
Numero verde 167-862307
http: //www.vimar.it

Instabus® - Siclimat®X - Compas
Grazie alla tecnologia «Instabus®» e ai sistemi di building automation «Siclimat®X» e «Compas», la nuova sede della Commerzbank a Francoforte (progetto Sir Norman Foster) viene gestita in modo totalmente automatizzato (microclima interno, illuminazione artificiale, regolazione luce naturale, controllo impianti…). L'edificio – una torre di 60 piani con facciate dotate di uno speciale isolamento termico e zone verdi interne collocate a varie altezze – ha un funzionamento molto complesso, che le tecnologie Siemens permettono di gestire risparmiando sui costi energetici (30% in meno rispetto a edifici realizzati con sistemi tradizionali).

Instabus® - Siclimat®X - Compas
Thanks to «Instabus®» technology and «Siclimat®X» and «Compas» building automation systems, the new headquarters of the Commerzbank in Frankfurt (designed by Sir Norman Foster) are being managed in a totally automated manner (interior micro-climate, artificial lighting, natural light adjustment, system control...). The building – a tower 60 stories high with curtain walls equipped with special thermal insulation and interior green areas, installed at various heights – boasts very complex functioning solutions, which Siemens advanced technologies make possible while saving on energy costs (30 percent less than with buildings erected with traditional systems).

Siemens Spa
Viale Piero e Alberto Pirelli 10, 20126 Milano
02 - 66.761 **F** 02 - 66.76.43.33

Magico Elettrokit
Con i canali elettrificati (a 3 o 5 conduttori) brevettati e i canali portacavi di «Magico» si realizzano impianti elettrici esterni nei quali tutti i componenti (conduttori, frutti presa, coperture) sono applicabili a scatto. La mobilità delle prese, facili da applicare e spostare, consente di soddisfare qualsiasi necessità e di condensare in spazi ristretti, anche con ubicazioni anomale, un elevato numero di derivazioni. Le linee arrotondate, le dimensioni contenute e gli accostamenti cromatici facilitano l'inserimento in qualsiasi contesto. Particolarmente curata la sicurezza.

Magico Elettrokit
You can, with «Magico»'s patented electrified channels (with 3 or 5 leads) and cable-bearing raceways, create exterior electric systems in which all the components (leads, socket components and coverings) are applied by snapping them into place. The mobility of the sockets, which are easy to apply and move, makes it possible to satisfy any necessity and condense a large number of shunts into cramped spaces, even with anomalous positioning. Rounded lines, small dimensions and colour combinations make it easy to fit «Magico» into any context whatsoever. The safety angle is given special attention.

Gi Zeta
Via De Gasperi 25, 25060 Collebeato (Brescia)
030 - 25.10.368 **F** 030 - 25.11.610

Ergo
La già collaudata serie di interruttori «Ergo» dispone ora di una gamma di placche allargata nei materiali e colori. Le nuove tonalità per le placche in tecnopolimero sono: Bianco base, Grigio base, Grigio grafite, Nero e Amaranto; a queste si aggiungono le placche in metallo pressofuso lucide Bianco e Bianco perla e le placche in metallo pressofuso con trattamento Radica di noce. Su «Ergo» si può montare anche l'interruttore a infrarossi passivi per l'accensione automatica dell'illuminazione, completo di interruttore crepuscolare e dispositivo ritardo di spegnimento regolabili, qui illustrato.

Ergo
The tested and tried «Ergo» series of switches now has a range of plaques that has been expanded in materials and colours. The new tones for the plaques in technopolymer are Basic White, Basic Grey, Graphite Grey, Black and Dark Purplish Red. Added to these are glossy pearl-White and White die-cast metal plaques and plaques in die-cast metal with a Walnut Root treatment. Mountable on «Ergo» is a passive-infrared-ray switch for automatic lighting turn-on, complete to twilight switch and adjustable turn-off delay device, shown here.

Marco Zanuso Progettista *Designer*
Legrand®
SS 35 dei Giovi km 108
20080 Zibido S. Giacomo (Milano)
02 - 90.02.81 **F** 02 - 90.02.86.88

Erco Lightcontrol
Con «Erco Lightcontrol» si possono variare gli scenari luminosi e gestire la luce nel suo complesso con semplicità, grazie a un innovativo sistema di controllo basato sulla tecnologia bus del collaudato sistema LON (Local Operating Network). La programmazione dell'illuminazione e la configurazione degli scenari desiderati (utilizzando la luce, la percezione e l'attenzione delle persone possono essere influenzate e l'atmosfera di una stanza modificata per corrispondere a differenti applicazioni funzionali) avvengono attraverso operazioni semplici e chiare che lo stesso architetto può effettuare.

Erco Lightcontrol
«Erco Lightcontrol» is used to vary luminous scenarios and manage the light within the overall picture with the utmost simplicity, thanks to an innovative control system based on bus technology of the LON (Local Operating Network) time-honoured system. Programing illumination and configuring desired scenarios (by an imaginative use of light, people's perception and attention can be influenced and the atmosphere of a room modified to correspond to different functional applications) are brought about through simple and clear operations, carried out by the architect.

Erco Leuchten
Postfach 2460, Brockhauser Weg 80-82, D-58505 Lüdenscheid (Germania)
+49-2351 - 55.10 **F** +49-2351 - 55.13.00
E-mail: webmaster@erco.com
http: //www.erco.com
in Italia: Erco Illuminazione
Via Cassanese 224, 20090 Segrate (Milano)
02 - 26.99.191 **F** 02 - 26.99.19.40
E-mail: rik@erco.it **http:** //www.erco.com

Nuove lampade Osram
Il 30% dei consumatori non gradisce le lampadine elettroniche a risparmio di energia per ragioni formali ed estetiche. Per aggirare l'ostacolo, Osram ha inventato «Dulux® EL Classic», lampade fluorescenti compatte (7W e 11W E27, 3W E14) simili nella forma alle lampadine a incandescenza. Innovativa nel funzionamento invece «Dulux® EL Sensor» (15W), una lampada a risparmio energetico che si accende automaticamente al sopraggiungere del buio e si spegne all'alba. La miniaturizzazione è la forza del sistema «T5 FC», lampade fluorescenti circolari (24W, 39W e 54W) con tubo del diametro di 16 mm e circonferenza totale di 225 o 300 mm.

New Osram lamps
30 percent of consumers can't stand energy-saving electronic bulbs for formal and aesthetic reasons. To get around this roadblock, Osram invented «Dulux® EL Classic» compact fluorescent lamps (7W and 11W E27, 3W E14), which are similar in form to incandescent bulbs. Innovative in function, on the other hand, «Dulux® EL Sensor» (15W), an energy-saving lamp, which turns on automatically when it gets dark and goes out at the break of dawn. Miniaturization is the strong point of of the «T5 FC» system, circular fluorescent lamps (24W 39W and 54W) with a tube measuring 16 mm in diameter and a total circumference of 225 or 300 mm.

Osram - Società Riunite Osram Edison Clerici
Via Savona 105, 20144 Milano
02 - 42.491 **F** 02 - 42.49.380

Aura
In aggiunta a un'ottimale luce diretta, la lampada da soffitto e parete «Aura» fornisce una luce indiretta che illumina il soffitto o la parete dietro l'apparecchio; con l'aggiunta di filtri colorati (blu, verde, arancione, giallo), tale effetto viene ulteriormente enfatizzato. «Aura» è realizzata in policarbonato e alluminio, ha un diametro di 380 mm ed è predisposta per lampade a incandescenza (2 x 60W E14) o fluorescenti circolari (1 x TC-DD 38W). Grado di protezione IP65.

Aura
In addition to optimal direct light, the «Aura» ceiling and wall lamp supplies indirect light that bathes the ceiling or wall behind the unit with light. With the addition of coloured filters (blue, green, orange and yellow), this effect is given even further emphasis. «Aura» is made of polycarbonate and aluminum, has a diameter of 380 mm and is designed to take incandescent lamps (2 x 60W E14) or circular fluorescents (1 x TC-DD 38W).

Hannes Wettstein Progettista *Designer*
Belux
Bremgarterstrasse 109, CH-5610 Wohlen (Svizzera)
+41-56 - 61.87.373 **F** +41-56 61.87.327
E-mail: belux@belux.ch
http: //www.belux.com/ch/de

Corto
Destinato prevalentemente agli ambienti di lavoro, «Corto» è un apparecchio a sospensione per lampade fluorescenti lineari da 58W che fornisce luce diretta e indiretta. La ridotta lunghezza degli elementi che lo sospendono al soffitto (20 cm) e l'esiguo spessore del suo corpo (9 cm) lo rendono idoneo a un'installazione conforme alle norme di sicurezza anche in locali con altezza di 250 cm circa, assicurando al tempo stesso, grazie alla conformazione dei riflettori, un'ottima illuminazione priva di abbagliamento. Disponibile nei colori bianco e argento.

Corto
Aimed prevalently at work environments, «Corto» (short) is a hanging unit for 58W linear fluorescent lamps that supplies both direct and indirect light. The reduced length of the elements that suspend it from the ceiling (20 cm) and the slimness of its body (9 cm) make it eminently suited to an installation that complies with safety regulations even in rooms measuring roughly 250 meters in height, assuring the user of optimal, glare-free lighting at the same time, thanks to the shape of the reflectors. Available in white and silver.

Waldmann Lichttechnik
Postfach 3720
D-78026 Villingen-Schwenningen (Germania)
+49-7720 - 60.10 **F** +49-7720 - 60.12.90
E-mail: waldmann.lichttchnik@t-online.de
http: //www.waldmann.com
Numero verde 167-862307 **http:** //www.vimar.it

Ciros
Apparecchio a sospensione, «Ciros» possiede grandi capacità di adattamento. La modularità del sistema schiude le porte al mondo della creatività. I diversi volti dell'apparecchio convivono sia in esecuzione bilampada, con distribuzione contemporanea di luce diretta e indiretta, sia in esecuzione quadrilampada, in combinazione con il concetto di Balanced Lighting.

Ciros
A hanging unit, «Ciros» adapts to practically to anything. The modular properties of the system have thrown open the doors to the world of creativity. The various faces of the unit coexist, not only in a two-lamp model, with same-time distribution of direct and indirect light, but also in a four-lamp conceit, in combination with the Balanced Lighting concept.

Sottsass Associati Progettisti *Designers*
Zumtobel Staff
Höchster Straße 8, A-6850 Dornbirn (Austria)
+43-5572 - 39.00 **F** +43-5572 - 39.06.02
In Italia: Zumtobel Staff Illuminazione
Via G. B. Pirelli 26, 20124 Milano
02 - 66.74.51 **F** 02 - 66.74.57.77

Lampade *Lamps*

Poker
Lampada da parete, terra o soffitto in vetro di Murano soffiato incamiciato nei colori biancolatte o ambra, finitura satinata. Montatura in metallo galvanizzato nickel grigio perlato.

Poker
Wall, floor or ceiling lamp in blown Murano glass coated with milk-white or amber and a silked finish. Mounting in pearl-grey galvanized nickel.

Ugo La Pietra Progettista *Designer*
I Tre®
Via delle Industrie 16/c, 30030 Salzano (Venezia)
041 - 48.21.44 **F** 041 - 48.26.91/48.29.90
E-mail: itre@itresrl.com **http:** //www.itresrl.com

Bully
La serie «Bully» comprende lampade da parete a uno o due bracci e lampade a sospensione a tre e cinque bracci. La struttura è in metallo lucidato e cromato, i diffusori sono in vetro acidato bianco, blu o giallo. Il modello qui illustrato ha un diametro di 32 cm, un'altezza che può variare da 60 a 80 cm e monta lampadine 3 x max 60W E14 T210.

Bully
The «Bully» series embraces wall lamps with one or two arms and hanging lamps with three or five arms. The structure is in polished and chromium-plated metal, and diffusers are in white, blue or yellow etched glass. The model shown here has a diameter of 32 cm and height that varies from 60 to 80 cm and mounts 3 x 60W max E14 T210 bulbs.

Esedra
Via Faentina 171 - Caldine, 50010 Fiesole (Firenze)
055 - 50.40.490/1 **F** 055 - 50.40.492
E-mail: esedra@dada.it

Trilly
Lampada a sospensione in vetro soffiato e satinato, con montatura in alluminio verniciato. I tre diffusori possono essere tutti bianchi oppure quello centrale di colore ambra o verde barena (verde pallido). L'altezza totale varia da un minimo di 50 cm a un massimo di 110 cm. Lampadina 1 x 100W E27 alogena.

Trilly
Hanging lamp in blown and silked glass has a mounting in painted aluminum. Its three diffusers can be all white, or the central one may be a shade of amber or pale green. The total height of the item varies from a minimum of 50 cm to a maximum of 110 cm. 1 x 100W E27 halogen bulb.

Giovanni Barbato Progettista *Designer*
Vetreria de majo
Fondamenta Navagero 29, 30141 Murano - Venezia
041 - 57.02.522/73.99.88 **F** 041 - 57.02.533/73.97.03
E-mail: demajo@demajomurano.com
http: //www.demajomurano.com

Luxor
Lampada a sospensione con diffusore in vetro di Murano soffiato (diametro 40 cm), incamiciato e satinato, nei colori bianco e blu. Supporto in metallo laccato alluminio con particolari cromati. Lampadine: 1 x 150W E27 incandescenza biancolatte oppure 1 x 250W E27 alogena tubolare oppure 1 x 23W E27 PL-EL/T fluorescente compatta. Disponibile anche la lampada da terra.

Luxor
Hanging lamp has a diffuser in blown Murano glass (diameter: 40 cm), coated and silked, in white and blue. Support in aluminum lacquered metal vaunts chromium-plated detail work. 1 x 150W E27 milk-white incandescent bulbs or 1 x 250W E27 tubular halogen or 1 x 23W E27 PL-EL/T compact fluorescent. Also available is the floor lamp.

Guido Rosati Progettista *Designer*
Murano Due®
Via delle Industrie 16, 30030 Salzano (Venezia)
041 - 48.23.88 **F** 041 - 48.28.80
E-mail: murano2@gpnet.it
http: //www.muranodue.com

Aura
Lampada da terra con diffusore in vetro soffiato di Murano trasparente (colori: cristallo, arancio, verde), montatura e asta in metallo cromato, base in vetro cristallo trasparente. Dimensioni: diametro 22 cm, altezza 185 cm. Lampadina: 1 x max 120W R7s 112 mm alogena lineare. Disponibili anche il lampadario a tre bracci e il modello a parete.

Aura
Floor lamp with diffuser in transparent Murano blown glass (tones of crystal, orange and green), mounting and rod in chromium-plated metal, base in transparent crystal. Dimensions: diameter 22 cm, height 185 cm. Bulb: 1 x 120W max R7s 112 mm linear halogen. Also available are a three-arm chandelier and a wall model.

Mauro Marzollo Progettista *Designer*
Aureliano Toso Murano 1938
Via delle Industrie 16/b, 30030 Salzano (Venezia)
041 - 57.40.174 **F** 041 - 57.40.184

Dom piccola
Lampada a sospensione con diffusore in vetro soffiato e satinato (bianco, giallo pesca o verde mela), supporto in metallo laccato alluminio. Può montare una lampadina a incandescenza (100W E27) oppure fluorescente compatta (20W E27). Il modello piccolo (qui illustrato) ha un diametro di 19 cm (lunghezza massima dal soffitto 200 cm); il modello grande (Ø 39 cm), disponibile soltanto in bianco e giallo pesca, è predisposto per una lampadina alogena (200W R7s).

Dom piccola
Hanging lamp with diffuser in blown and silked glass (white, peach yellow or apple green), support in aluminum lacquered metal. Can mount an incandescent bulb (100W E27) or compact fluorescent (20W E27). The small model (illustrated here) has a diameter of 19 cm (maximum distance from ceiling: 200 cm). The big model (Ø 39 cm) comes in white and peach yellow only and is designed to take a 200W R7s halogen.

Roberto e Ludovica Palomba Progettisti *Designers*
Foscarini Murano
Via delle Industrie 92, 30020 Marcon (Venezia)
041 - 59.51.199 **F** 041 - 59.59.232
E-mail: foscarini@foscarini.com

Fortyseven
Attingendo a un repertorio di forme che ha una tradizione plurisecolare, Barovier & Toso propone una serie di lampade (applique, sospensioni, plafoniere) di sapore classico. L'elemento decorativo, con le sue alternanze di trasparenza e opacità, dà agli oggetti un aspetto contemporaneo. Tre le varianti cromatiche: bianco, giallo e perlaceo.

Fortyseven
Drawing on a repertoire of shapes that boasts a tradition spanning many centuries, Barovier & Toso is offering a series of lamps (wall sconces, hanging and ceiling models) with a classic flavour. The decorative element, with its alternations of transparency and opacity, gives objects a contemporary look. Three chromatic variants: white, yellow and pearly.

Barovier & Toso - Vetrerie Artistiche Riunite
Fondamenta Vetrai 28, 30141 Murano - Venezia
041 - 73.90.49 **F** 041 - 52.74.385

Elvis
Lampada da tavolo con paralume in metacrilato con inclusioni di tessuto nei colori bianco o blu. Struttura in ottone cromato. Dimensioni: cm 34x18x59H. Lampadina: 1 x 100W E27 a incandescenza. A detta dell'autore, il kitsch è stato evocato ma non toccato.

Elvis
Table lamp with shade in metacrylate with inclusions of white or blue fabric. Structure in chromium-plated brass. Dimensions: 34x18x59 H cm. Bulb: 1 x 100W E27 incandescent. The author says that kitsch was evoked but not invited in.

Charles Williams Progettista *Designer*
Candle - Marchio di Fontana Arte
Alzaia Trieste 49, 2094 Corsico (Milano)
02 - 45.121 **F** 02 - 45.12.660
E-mail: info@fontanaarte.it
http: //www.fontanaarte.it

Abaco
Tesa tra soffitto e pavimento, «Abaco» può avere tre o cinque punti luce racchiusi all'interno di sfere in vetro soffiato e lavorato a mano con diverse tecniche. Il modello a cinque punti luce (Ø 19 cm, altezza minima 189 cm, massima 589 cm, 5 x max 40W E14) alterna sfere in cristallo filigrana lattimo/cristallo rigadin diritto/talpa spirale lattimo/cristallo satinato/cristallo balloton; quello a tre punti luce (Ø 19 cm, altezza minima 153 cm, massima 553, 3 x max 40 E14) prevede sfere in cristallo filigrana lattimo/cristallo satinato/cristallo balloton. Struttura in metallo cromo satinato.

Abaco
Strung from floor to ceiling, «Abaco» (abacus) can have three or five points of light shut up inside spheres of blown glass, hand-worked with various processing techniques. The model with five points of light (Ø 19 cm, minimum height 189 cm, maximum height 589 cm, 5 x 40W max E14) alternates spheres in filigree crystal opaline white/crystal rigadin, right/mole spiral opaline white/crystal silked/crystal balloton. The model with three points of light (Ø19 cm, minimum height 153 cm, maximum height 553cm, 3 x 40W max E14) supplies spheres in filigree crystal opaline white/crystal silked/crystal balloton. Structure in silked chromium metal. Dimmer.

Monica Guggisberg e Philip Baldwin
Progettisti *Designers*
Venini
Fondamenta vetrai 50, 30141 Murano - Venezia
041 - 73.99.55 **F** 041 - 73.93.69
E-mail: venini@venini **http:** //www.venini.it

Oskar
Fermalibro e lampada al tempo stesso, «Oskar» ha un braccio metallico flessibile che permette la regolazione variabile del riflettore e quindi di orientare il fascio luminoso là dove serve. Larga 19 cm e alta circa 33 cm, «Oskar» è realizzata in metallo e alluminio; il riflettore ha il vetro di protezione. Lampada alogena 230/125/12V, 50W, base GY 6,35. Trasformatore di sicurezza elettronico con interruttore a levetta integrato.

Oskar
Both bookend and lamp, «Oskar» has a flexible metal arm that allows the variable adjustment of the reflector and therefore the tilt of the light beam wherever it is needed. 19 cm wide and roughly 33 cm high, «Oskar» is made of metal and aluminum. The reflector has a protective glass element. 230/125/12V 50W halogen, GY 6.35 base. Electronic safety transformer with built-in-lever switch.

Ingo Maurer Progettista *Designer*
Ingo Maurer
Kaiserstrasse 47, D-80801 München (Germania)
+49-89 - 38.16.060 **F** +49-89 - 38.16.06.20

Air Can
Lampada disponibile nei modelli da tavolo (Ø 28 cm H 46,5 cm) e da comodino (Ø 20 cm, H 32,5 cm), realizzata in vetro soffiato incamiciato con lattimo. Colori: bianco, ambra. Struttura in metallo cromato lucido.

Air Can
Lamp comes in a table model (Ø 28 cm H 46.5 cm) and bedside table (Ø 20 cm, H 32.5 cm), made of silked glass coated with opaline white. Shades: white, amber. Structure in glossy chromium-plated metal.

Christophe Pillet Progettista *Designer*
AV Mazzega
Via Vivarini 3, 30141 Murano - Venezia
041 - 73.66.77 **F** 041 - 73.99.39

Lux et Gypsum
Come il nome stesso rivela, la collezione «Lux et Gypsum» comprende lampade realizzate in gesso Qui sono illustrati due modelli da parete, disponibili con finitura bianco naturale o bianco opaco: «Delta», lampada da parete larga 46 cm (spessore 10 cm), dotata di lampadine 3 x 60W E14 GLS; «Parenthesis», larga 30 cm e alta 49 cm (spessore 10 cm), predisposta per lampadine 2 x 60W E14 GLS.

Lux et Gypsum
As the name itself implies, the «Lux et Gypsum» collection encompasses lamps made of plaster of Paris. Shown here are two wall models, which come with a natural white or matte white finish – «Delta», a wall lamp measuring 46 cm in width (thickness: 10 cm), equipped with 3 x 60W E14 GLS bulbs; «Parenthesis», 30 cm wide and 49 cm high (thickness: 10 cm), designed for 2 x 60W E41 GLS bulbs.

Stefano Anconetani Progettista *Designer*
Buzzi & Buzzi
Via Milano 17, 20060 Pozzo d'Adda (Milano)
02 - 90.94.942/90.94.944 **F** 02 - 90.94.006

Piero Fornasetti (decoro) Progettista *Designer*
ANTONANGELI ILLUMINAZIONE
Via E. De Amicis 42, 20092 Cinisello Balsamo (MI)
02 - 61.28.631 **F** 02 - 61.81.218
E-mail: antoill@tin.it

Collezione Fornasetti: Tonda
La serie «Tonda» comprende lampade da tavolo, da terra, da parete e soffitto. I nuovi decori Optical Rombi e Optical Onde (in aggiunta a Il Sole, La Luna e L'Occhiolino) sono serigrafati su vetro bianco satinato. La lampada grande da tavolo e il modello da terra (diffusore Ø 45 cm, rispettivamente H 65 e 187 cm) hanno lo struttura in metallo ricoperta in foglia d'oro o argento e sono dotate di lampade a incandescenza e alogene (E27). Come in tutte le collezioni Fornasetti prodotte su licenza da Antonangeli, i decori sono una traduzione dei disegni di Piero Fornasetti (1913-1988) per opera del figlio Barnaba.

Fornasetti collection: Tonda
The «Tonda» (round) series includes table, floor, wall and ceiling lamps. The new Optical Rombi and Optical Onde decors (in addition to Il Sole, sun, La Luna, moon, and L'Occhiolino, wink) are silk-screened on silked white glass. The big table lamp and the floor model (diffuser: Ø 45 cm, H 65 and 187 cm, respectively) have a structure in metal covered with gold or silver leaf and come equipped with incandescent and halogen (E27) lamps. As in all Fornasetti collections, produced on a license from Antonangeli, decors are a translation of designs by Piero Fornasetti (1913-1988), carried out by his son Barnaba.

Tonic
Lampada da comodino, da compagnia e per effetti suggestivi, «Tonic» ha il diffusore-contenitore in vetro soffiato e formato a mano in un solo pezzo a forma di piccola bottiglia. La parte illuminante, facilmente separabile, è dotata di lampadina alogena a bassissima tensione, di interruttore per due intensità luminose e di trasformatore. Nel contenitore si possono versare liquidi colorati di vario genere, purché non infiammabili. Materiali: vetro borosilicato trasparente con parte sabbiata; molle in acciaio armonico e portalampada ceramico per la parte illuminante.

Tonic
Bedside table or companionship lamp, used for the evocative effects it produces, «Tonic» has a diffuser-case-piece in glass, blown and hand-formed into a single piece in the shape of a bottle. The illuminating part, which is easy to detach, comes equipped with a near-zero-voltage halogen, a switch for two luminous intensities and a transformer. Coloured liquids of various kinds, provided they're non-inflammable, can be poured into the case piece. Materials: transparent borosilicate glass with a sandblasted part; spring in soft steel and ceramic lamp grip for the lighting section.

Pepe Tanzi Progettista *Designer*
ALBUM
Via Leoncavallo 7, 20052 Monza
039 - 38.97.45/38.98.45 **F** 039 - 23.02.433

Alessandro Mendini Progettista *Designer*
LUXO ITALIANA
Via delle More 1, 24030 Presezzo (Bergamo)
035 - 46.48.22/46.48.18 F 035 - 46.48.17

Stardust
Passando attraverso i piccoli fori di un nastro in acciaio inox, la luce forma un sottile ricamo sul paralume e crea decorazioni luminose sulle superfici illuminate: qui sta la magia delle lampade «Stardust», semplici e tradizionali nella forma, originali nella soluzione decorativa che le caratterizza. La serie comprende lampade da comodino, da tavolo, da lettura e da terra, nonché due modelli da parete/soffitto e uno a sospensione, nei quali la struttura traforata è abbinata a un diffusore in vetro acidato. Lampadine a incandescenza e fluorescenti (compatte o circolari); alogene per il modello da terra.

Stardust
Passing through small holes in a stainless steel tape, light forms a subtle embroidery on the shade and creates luminous decorations on lighted surfaces. This is the magic of «Stardust» lamps, simple and traditional in shape and original in the decorative solution that characterizes them. The series includes bedside-table, table, reading and floor lamps, as well as a pair of wall/ceiling models and one hanging one, whose perforated structure is combined with a diffuser in etched glass. Incandescent and fluorescent bulbs (compact and circular); halogen bulbs for the floor model.

Opposite Light: Accadueo'
"Ecco come reinterpretare comuni bottiglie d'acqua: infilandone facilmente una sull'altra, scegliendone l'altezza, si dà vita ad esseri sorprendenti". Seguendo i suggerimenti del progettista è nata «Accadueo'», una lampada che sembra una creatura marina o forse un'astronave spaziale. Struttura in metallo verniciato blu o giallo; accensione a pedale sul cavo di alimentazione. Diametro alla base 30 cm, altezza 104 cm. Lampadina 1 x max 40W 230V E14.

Opposite Light: Accadueo'
"Here's how to reinterpret ordinary water bottles. Slipping one on top of the other, after choosing them according to height, you can breathe life into a covey of amazing creatures". Following the designer's suggestions gave birth to «Accadueo'», a lamp that looks like a space ship or a denizen of the sea. Structure in metal painted blue or yellow; pedal turn-on, on the supply cable. Diameter at the base: 30 cm, height: 104 cm. 1 x 40W max 230V E14.

Paolo Ulian Progettista *Designer*
SEGNO
Piazza dello Sport 9, 20015 Parabiago (Milano)
0331 - 55.82.02 **F** 0331 - 55.15.53

David Palterer Progettista *Designer*
SLAMP® BY SAMUEL PARKER
Via Bolivia 16, 0040 Pomezia (Roma)
06 - 91.08.545 **F** 06 - 91.05.579
Numero verde 167 - 23.65.20

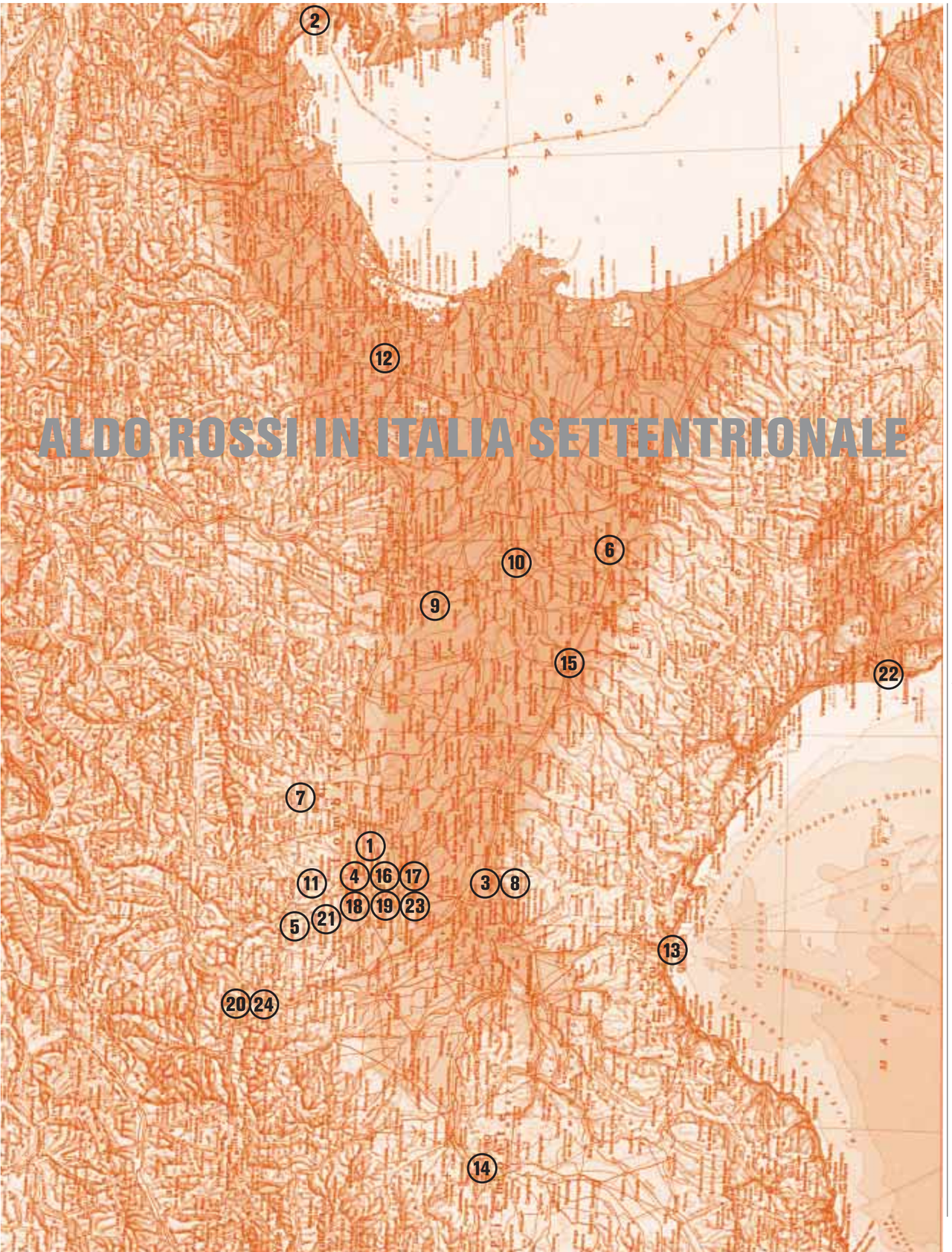
The Slamp Cleto Munari Collection: White Holes
Gli oggetti Slamp (lampade, orologi, accessori per la casa e l'ufficio…) hanno un'impronta inconfondibile che li ha resi famosi ovunque. Le lampade rimangono il punto di forza di questa produzione; quelle della «The Slamp Cleto Munari Collection» sono lampade in edizione limitata, tutte rigorosamente "made in Opalflex®", disegnate rispettivamente da Aldo Cibic e Xavier Moulin, Enzo Cuccaro e Beniamino Servino, Riccardo Dalisi, Cleto Munari, Roberto Pezzetta e David Palterer, del quale è qui illustrata «White Holes» (cm 57x33, 1 x 100W).

The Slamp Cleto Munari Collection: White Holes
Slamp objects (lamps, clocks and accessories for home and office...) bear an unmistakable imprint that has made them famous everywhere. The lamps, however, are still the strong point of this line of products. The ones from «The Slamp Cleto Munari Collection» are items that have been issued in a limited number, all rigorously "made in Opalflex®", designed by Aldo Cibic and Xavier Moulin, Enzo Cuccaro and Beniamino Servino, Riccardo Dalisi, Cleto Munari, Roberto Pezzetta and David Palterer, respectively, whose «White Holes» is shown here (57x33 cm, 1 x 100W).

Arbosluce: Picahon
La collezione «Arbosluce» rappresenta un tentativo di scoprire e sfruttare le possibilità delle carte riciclate attraverso nove lampade disegnate da altrettanti designer di diversa nazionalità. La lampada da appoggio «Picahon», qui illustrata e disegnata dal giapponese Kazuhito Tomita, anche nella forma ricorda un libro. Viene proposta nei colori verde/blu oppure verde /giallo. Dimensioni: mm 230x220x305H.

Arbosluce: Picahon
The «Arbosluce» collection represents an attempt to discover and exploit the possibilities offered by recycled paper through nine lamps designed by as many designers of several nationalities. The «Picahon» surface lamp, illustrated here and designed by Japanese Kazuhito Tomita, has a shape that reminds one of a book. It is being offered in green/blue or green/yellow. Dimensions: 230x220x305 H mm.

Kazuhiko Tomita Progettista *Designer*
ARBOS
Via Torre 40, 36020 Solagna (Vicenza)
0424 - 55.81.10 **F** 0424 - 55.81.20



Aldo Rossi in Italia settentrionale

Sebbene racchiusa in un mini itinerario, limitato per ragioni oggettive ad un ordine geografico praticabile, l'idea di architettura che Aldo Rossi ci offre attraverso i suoi progetti è squisitamente universale riuscendo, in tal modo a valicare limiti e confini, storici o geografici che essi siano. Questa è anche la ragione apparente del grande successo, altresì universale, che gli è stato riconosciuto nei contesti più lontani e disparati in cui egli ha progettato e costruito edifici. La sua arte è stata compresa. Al di là del fatto, però, che tramite il suo impegno di teorico, di artista, di insegnante e di professionista nel campo dell'architettura Aldo Rossi ha fatto e farà da punto di riferimento a molte generazioni di architetti; la ragione più intima di tale successo, o meglio di comprensione della sua arte, risiede proprio nell'impegno con cui egli vi si è dedicato. L'impegno di cercare il significato ed i nessi, il senso delle cose, sia nell'affrontare i grandi che i piccoli temi. Maggior valore, inoltre gli deve essere riconosciuto per il fatto che questo impegno è stato razionalmente perseguito. Nella prefazione dell'"Architettura della città" diventano emblematiche in tal senso due affermazioni, anzi assumono il valore di programma. La prima: "La città oggetto di questo libro, viene qui intesa come una architettura. Parlando di architettura non intendo solo riferirmi all'immagine visibile della città e all'insieme delle sue architetture; ma piuttosto all'architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo". La seconda: "Intendo l'architettura in senso positivo, come una creazione inscindibile dalla vita civile e dalla società in cui si manifesta; essa è per sua natura collettiva". Il programma rossiano, in definitiva, è innanzitutto un'assunzione di responsabilità ed è un modo di manifestare il proprio interesse artistico attraverso l'interpretazione di un bene collettivo. Per parlare delle cose, per rappresentare gli edifici, perciò Rossi usa un linguaggio composto da forme antiche "analogiche ed osteologiche" che fanno da struttura alla nostra civiltà ed attingono al repertorio della memoria e che non rinunciano al simbolismo almeno e fintantoché esso sia utile alla causa di far riconoscere, di sottolineare un'appartenenza culturale.Partendo dal monumento inoltre Rossi sottolinea una necessità dell'architettura: "Nel simbolo da un lato si riassume l'architettura e i suoi principi dall'altro vi è la condizione stessa per costruire: ovvero il movente". Forme simboliche, cose riconoscibili, forme che ci permettono di raggiungere il significato più intimo delle cose: questo è l'ideale perseguito da Aldo Rossi nel tempo e che anche in questo breve itinerario si rende esplicito.

Marco Brandolisio, Giovanni Da Pozzo, Massimo Scheurer e Michele Tadini

Aldo Rossi in northern Italy

The architectural idea offered to us by Aldo Rossi's schemes is truly universal, for it has succeeded in crossing both historical and geographical borders. This still holds true when it is constrained into a mini-itinerary, restricted objectively into a feasible geographical order. These traits also apparently explain the equally universal, terrific success Rossi attained in the most remote and dissimilar contexts where he designed and built structures. His art has been understood. The architect's commitment as a theoretician, artist, teacher and professional ensures that he will impact many generations of architects. The deep-seated reason for this success, or comprehension of his art, to be precise, lies in his commitment to it. He made great efforts to seek the significance and connections, the meaning of things, in both minor and major commissions. This is all the more worthwhile because this quest was rationally pursued. Two statements in the foreword to Architettura della città become emblematic in that way, actually assuming the value of a program. First, he asserted: "The city about which this book was written is understood to be architecture. When I speak of architecture, I do not merely intend to refer to the visible image of the city and all its structures; rather, I mean architecture as construction. I am referring to the construction of cities over time." Rossi's second affirmation was: "I conceive architecture in a positive way, as a creation that is inseparable from the civilization and society in which it is manifested; its nature makes it collective." In the end, Rossi's plan was, above all, taking responsibility, it was a way of exhibiting one's own artistic interest by the interpretation of a community asset. Therefore, in order to speak of things and represent buildings, Rossi used a language composed of old, "analogical, osteological" forms. They act as a structure of our civilization and draw on our memory; also, they do not renounce symbolism, at least as long as it serves the cause of underscoring and making belonging to a culture recognizable. Furthermore, utilizing monuments as his point of departure, Rossi underlined one of architecture's needs: "On the one hand, a symbol sums up architecture and its principles, while on the other it represents the very condition for building, the motive."
Over the years, the ideal sought by Aldo Rossi was symbolic forms, recognizable things and forms that allow us to reach the deepest meaning of things. It is revealed even in this short journey through his works.

Marco Brandolisio, Giovanni Da Pozzo, Massimo Scheurer and Michele Tadini

Aldo Rossi nasce a Milano il 3 maggio 1931. Abita e lavora a Milano e a New York. Nel 1959 si laurea in architettura al Politecnico di Milano. Segue la carriera accademica e diventa presto professore di ruolo, prima al Politecnico di Milano e in seguito allo I.U.A.V. di Venezia. Insegna per tre anni a Zurigo e in numerose università americane, tra le quali Yale, Harvard e Cranbrook. Tra i numerosi riconoscimenti, il Pritzker Prize nel 1990, l'AIA Honor Award nel 1991, nel 1992 il Jefferson Memorial Award e nel 1996 è nominato membro onorario all'American Academy of Arts and Letters.

Aldo Rossi was born in Milan on May 3, 1931. He was based in Milan and New York city. In 1959 he received his degree in architecture from the Milan Polytechnic. He took up an academic career and soon became a full professor, first at the Milan Polytechnic and later at the Venice School of Architecture. He taught in Zurich for three years. Rossi also taught at numerous American universities, including Yale, Harvard and Cranbrook. He won a host of awards, including the 1990 Pritzker Prize, the AIA Honor Award in 1991 and the Jefferson Memorial Award of 1992. In 1996 he was nominated an Honorary Fellow of the American Academy of Arts and Letters.

Foto: Luigi Ghirri (8b); Barbara Burg/Oliver Schuh, BFF, Palladium Photodesign (11C, 11d, 17b, 17c); Paolo Maria Airenti FIRMA SERVICE Genova (13c); Federico Brunetti (15b)

1965

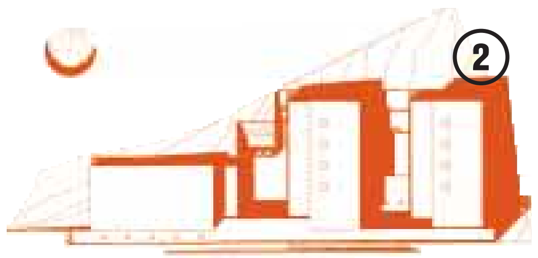
Fontana e piazza del municipio a Segrate

Il tema della piazza come luogo urbano e civile per eccellenza viene proposto in una composizione metafisica tanto più forte quanto più essenziale è il rapporto dei suoi elementi con il luogo: uno dei tanti borghi rurali trasformati dall'industrializzazione in periferia urbana.
Nella realizzazione purtroppo mancano molti elementi costitutivi quali le colonne e gran parte del muro di recinzione. La fontana monumentale non è mai stata completata con la finitura a vernice lucida bianca del condotto triangolare e della colonna.

Town Hall piazza and fountain, Segrate

*The theme of the square as the urban and civic center par excellence was solved by a metaphysical composition; it was all the stronger, since the relationship of its elements to the site was all the sparer. This rural village has been converted into a metropolitan outlying district by industrialization.
Unfortunately, many features of the design are unbuilt, like the columns and much of the perimeter wall. The monumental fountain never has been completed by painting the triangular conduit and column glossy white.*

SEGRATE (MILANO)
piazza del Municipio



1968

Scuola a San Sabba, Trieste
con R. Agosto, G. Grassi, F. Tentori

La scuola si presenta come una rocca, una piccola città antica difesa da un ampio bastione che assorbe il forte dislivello del colle lungo la salita di via Zugnano e prospetta sulla piana del cimitero di San Sabba.
Il bastione è composto da un muro senza alcuna finestra e da una scalinata esterna addossata al primo completamente rivestiti in pietra d'Aurisina. Al livello superiore, corrispondente all'ingresso della scuola, un loggiato formato da colonne cilindriche bianche leggermente sporgenti dal muro del bastione corona il lungo fronte architettonico.

San Sabba School, Trieste
with R. Agosto, G. Grassi and F. Tentori

*The school looks like a stronghold, a small old city protected by a vast rampart that compensates for the big difference in level in the Via Zugnano hill. It overlooks the San Sabba cemetery plain.
The rampart comprises a windowless wall with an external stairs attached to it; they are clad in Arusina stone throughout. On the upper level, where the school entrance is located, stands a loggia of white cylindrical columns protruding slightly from the bastion wall. They cap the long elevation.*

TRIESTE
località salita di Zugnano
a San Sabba

1969

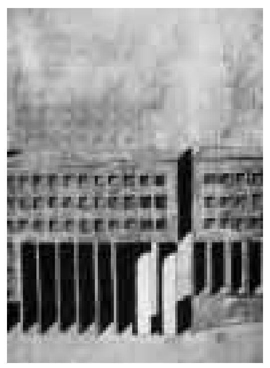
Ampliamento della scuola De Amicis a Broni

Si tratta del restauro e dell'addizione di alcune parti di un edificio scolastico di fine 800. Le parti nuove si inseriscono nella tipologia semplice dell'esistente come un percorso architettonico, dando significato nuovo e carattere alla vecchia struttura dell'edificio. L'ingresso, la scala ed il cortile sono gli elementi del percorso. L'ingresso è un porticato trasparente segnato da due elementi cilindrici. La scala contenuta in muri grezzi é sottolineata da una architettura purista ma nel contempo quasi domestica. Il cortile interno é una sorta di peristilio appoggiato ad una parete piena con un'unica grande finestra.

De Amicis School Extension, Broni

This consisted in the restoration and addition of some parts to an late-eighteenth-century school building. The new portion fits into the simple existing typology like a kind of architectural path, giving new meaning and character to the old structure. The elements of this path are the entrance, the stairs and the courtyard. The entrance is a transparent, roofed portico with two cylinders. The staircase demarcated by rough walls is underscored by a purist, yet nearly domestic architecture. The internal courtyard is a sort of peristyle resting on a solid wall with one large window.

BRONI (PAVIA)
via Emilia



1969

Unità residenziale al Gallaratese a Milano

Come sottolineato nella relazione architettonica questo edificio è una scelta precisa nel campo della tipologia di abitazione di cui la casa a ballatoio è il chiaro riferimento. Tuttavia tutte le unità abitative si rivolgono verso l'esterno, verso la campagna, tramite un fronte, una facciata architettonica. Non meno suggestivo è il percorso di attraversamento al piano terra dell'edificio: una sorta di prospettiva architettonica formata dalla teoria dei setti ed il cui fuoco sono i quattro colonnoni con la scala lineare che assorbe il dislivello del terreno.

Housing, Gallaratese District, Milan

As the architect's report stressed, this building was a definite choice in housing typology, referring evidently to gallery-access apartment blocks. However, by means of an elevation, all the dwellings face outwards, overlooking the countryside. The path leading across the ground floor is equally suggestive: a kind of architectural perspective formed by the series of walls converging towards the large columns. The linear steps compensate for the difference in level.

MILANO
via dei Falck 37

1972

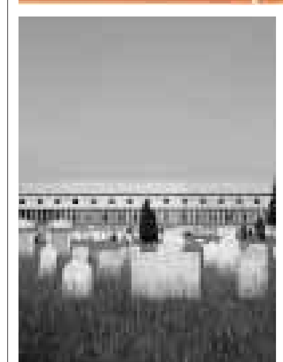
Scuola di Fagnano Olona

L'edificio elegge la biblioteca ed il suo cortile come centro dell'intera composizione. Prevale la scelta di una distribuzione a corte su cui si innestano a pettine i corpi edilizi delle aule senza però rinunciare all'idea dell'asse come percorso architettonico su cui si rapportano tramite la corte tutti gli elementi aulici della scuola: l'ingresso, la biblioteca, la scalinata, la palestra ed infine la ciminiera esterna al complesso scolastico. Le forme delle varie unità ricercano tramite il purismo la propria identità ed autonomia e in tal senso diventano personaggi di una scena urbana facendo così assurgere la corte interna al ruolo di piazza civica.

Fagnano Olona School

The library and courtyard are the heart of the whole composition.One opted for a courtyard layout, with the classrooms abutting on them; yet the spine idea was not completely abandoned. In fact, it is an architectural path linking all the chief elements of the school through the courtyard: the entrance, library, stairs, gym and the external chimney of the school complex. By means of purism the forms of the various units seek their own identity and autonomy. Thus they become players on an urban stage, making the internal courtyard into a city square.

FAGNANO OLONA (VARESE)
via Pasubio



1976

Cimitero San Cataldo a Modena
con G.Braghieri

Questo edificio, ritenuto tra i più significativi dell'architettura contemporanea, ripercorre i temi della città e della sua architettura attraverso l'analogia che lo lega e contrappone con la città dei morti. Le strade, la spina, i corridoi, i recinti, i monumenti del crematorio e dell'ossario compongono un'immagine unitaria e profondamente legata alla memoria collettiva. Rossi nelle relazioni ed in alcune riflessioni su questo progetto ne definisce le parti come forme analogiche e forme osteologiche dell'architettura.

San Cataldo Cemetery, Modena
with G. Braghieri

This building, considered one of the most significant works of contemporary architecture, retraces the themes of the city and its architecture through the analogy that links it and contrasts it to the city of the dead. The roads, the spine, the corridors, the perimeter walls and the monuments of the crematorium and the ossuary make up a unified image that is closely tied to the community's memory. In his accounts and some reflections on this work Rossi defined the parts as analogical and osteological forms of architecture.

MODENA
via Cimitero San Cataldo 1

1977

Case unifamiliari a Mozzo
con A.Pizzigoni

Sono quattro unità unifamiliari composte in linea che, tramite pochi semplici elementi, si pongono come riflessione sul tema delle tipologie d'abitazione. Ogni casa è evidenziata da una propria scala di accesso coperta da un piccolo tetto a doppia falda ed introduce ad un vano d'ingresso principale che distribuisce alla scala rettilinea per il piano superiore ed i locali del piano terra. Le case sono intonacate e coperte da un unico lungo tetto a doppia falda in lamiera metallica.

Single-family houses, Mozzo
with A. Pizzigoni

These four linearly configured single-family houses represent the pondering on the housing typology, by means of a few plain elements. Each dwelling is stressed by its own entrance steps covered by a small, two-sided roof. This leads to the main entrance hall; off it are the ground floor rooms and the straight staircase leading to the upper floor. The houses are plastered and covered by a single, long gable roof in sheet metal.

MOZZO (BERGAMO)
via Verdi

1979

Scuola media a Broni
con G.Braghieri

Questa scuola nella sua semplicità ed essenzialità, per certi versi, si allinea all'esperienza di Fagnano Olona soprattutto per quel che riguarda la creazione di uno spazio centrale: l'aula magna similmente alla biblioteca e la corte. La variante compositiva riguarda espressamente la formazione del centro al quale, in questo caso, concorre tutto il perimetro dell'edificio. Le aule sono rivolte verso l'esterno e sono distribuite tramite un corridoio che ad anello delimita tutta la corte al centro della quale c'è l'aula magna a pianta ottagonale.

Broni Middle School
with G. Braghieri

Its simplicity and spareness makes this school somewhat similar to the Fagnano Olona scheme. This is especially true of the creation of a central space: the auditorium, like the library and courtyard. The major compositional difference expressly concerns the formation of the core; in this case, the entire perimeter of the building plays a part.The classrooms face out; a ringlike corridor encloses the whole courtyard whose center contains the octagonal auditorium.

BRONI (PAVIA)
viale Gramsci
area regione Tomasa

1979

Case a Goito
con G.Braghieri

Questo progetto evidenzia come vi sia una diretta dipendenza tra tipologia e forme esemplari; tale dipendenza è resa ancor più evidente dal tema della casa d'abitazione.
Le case sono binate, disposte in linea ed unite tra loro dai corpi ribassati delle cantine/garage.
Il tetto a falda ed il corpo a blocco sono il modo più immediato per descrivere la casa unifamiliare.

Goito houses
with G. Braghieri

This design shows that typology and exemplary forms are closely related; this dependency is made even more manifest by the housing theme.
The dwellings are paired, arranged in a row and joined by the lower basement/garage units. The pitched roof and the blocklike massing are the most immediate way of describing the single-family house.

GOITO (MANTOVA)
località Pedagno
viale San Giovanni Bosco

1979

Case a Pegognaga
con G.Braghieri

Sebbene il discorso fatto per le case di Goito si possa estendere anche a questi edifici, per quel che riguarda l'impianto planimetrico e le scelte formali fondamentali, essi si caratterizzano dalla presenza di un portico comune a doppia altezza esteso per tutto il fronte lungo la corte.
Dal portico si accede alle unità abitative nel contempo definisce il luogo della corte comune in uno schema tipico delle case rurali lombarde padane.
Come per le precedenti case unifamiliari anche in questo caso i materiali sono grezzi e rapportati alla tradizione locale.

Pegognaga houses
with G. Braghieri

Our comments on the Goito houses can also be extended to these buildings, as concerns the plan and the fundamental formal choices. However, these feature a double-height common arcade stretching the entire length of the courtyard front.
The arcade provides access to the dwellings. But it also defines the common courtyard as in the typical scheme of rural Lombard houses in the Po Valley.
Like the previous single-family houses, in this case too, the materials are common and related to the local tradition.

PEGOGNAGA (MANTOVA)
via Einstein

1980

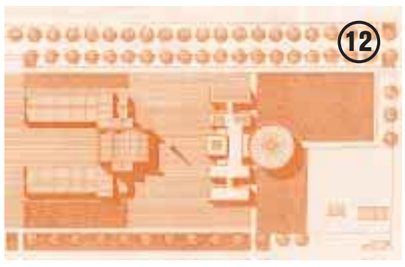
Cappella Molteni a Giussano
con C.Stead

Il piccolo edificio in mattoni con fregio rinascimentale racchiude in sé una complessa riflessione sul tema del monumento funebre e quegli elementi simbolici che definiscono il legame tra vita e morte. La migliore lettura di questa composizione è la sezione del progetto nella quale vi è una chiara contrapposizione tra mondo della luce e mondo delle tenebre, tra il mondo del ricordo e quello della sepoltura. Mondi che attraverso la costruzione del sepolcro idealmente portano al cielo, visibile attraverso il lucernario di copertura ed il pozzo dal quale si vede, senza poter entrare, la camera mortuaria rivestita di una nobile pietra azzurra.

Molteni Cappella, Giussano
with C. Stead

This small brick structure with a Renaissance frieze represents complex pondering on tombs and the symbolic elements defining the link between life and death. The best reading of this composition is the section, revealing a clear contrast between the world of light and the dark world, between the world of memory and the world of burial. Ideally, through the construction of the sepulchre these worlds lead to Heaven, for the sky is visible through the skylight; in the well you can see, inaccessible, the burial vault clad in a noble, light-blue stone.

GIUSSANO (MILANO)
via Rimembranze



1983

Municipio a Borgoricco
con M.Scheurer, M.Zancanella

Rapportandosi direttamente all'esperienza delle ville venete questo edificio, composto da semplici volumi, propone l'identificazione tipologica delle varie parti che lo compongono seguendo una precisa gerarchia e definizione formale.
Il Municipio è costituito da un corpo principale centrale nel quale è realizzata la sala civica con il grande tetto a carena di nave e da due ali di servizio che, similmente alle barchesse, definiscono una piccola piazza o corte d'onore. Il tetto in rame, i muri costitutivi in mattone a vista e l'intonaco tipo marmorino veneziano sottolineano una forte appartenenza al luogo.

Borgoricco Town Hall
with M. Scheurer
and M. Zancanella

This building harks back directly to the Veneto region's villas. Made of simple volumes, it proposes the typological identification of its various parts according to a precise hierarchy and formal definition. The Town Hall consists in the main central unit accommodating the municipal room with the large, hull-shaped roof. This section also has two shed-like service wings which engender a little plaza or honor courtyard. The copper roofing, the unfinished brick walls and the Venetian plaster stress that the structure fits in very well with the site.

BORGORICCO (PADOVA)
via A. dei Borgoricco 3

1983

Teatro Carlo Felice a Genova
con I.Gardella, F.Reinhart, A.Sibilla

Architettura civile, architettura della città, restauro-composizione, tradizione-contemporaneità sono i temi qui affrontati.
Il Pronao del Barabino, grande pezzo "scheggiato e ferito" come dice Rossi è stato ricomposto, dopo il restauro, in un corpo nuovo, unico. La grande sala, a cavea, gradonata unica, riprende l'idea di una piazza genovese, in un gioco di interno-esterno, riproponendo balconi, finestre, persiane, ... La torre scenica diviene, grazie alla sua particolare conformazione, riconoscibile nel profilo urbano.

Carlo Felice Opera House, Genoa
with I. Gardella, F. Reinhart and A. Sibilla

Civic architecture, city architecture, restoration-composition and tradition-contemporariness were the themes tackled here.After the restoration, Barabino's pronaos, a great "chipped and injured" piece as Rossi put it, was reassembled in a new, unique structure.The large auditorium, a terraces, harks back to the idea of a Genoese piazza, in a play of interior-exterior; it has balconies, windows, shutters, and so forth.Thanks to its particular configuration, the fly tower is recognizable in the urban skyline.

GENOVA
Passaggio al Teatro 4

1984

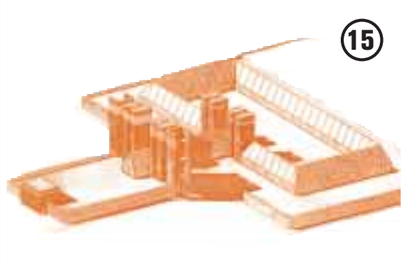
Sede uffici G.F.T. a Torino
con G.Braghieri, G.Ciocca, Marchesotti, M.Scheurer, Oks, Uva

Il palazzo degli uffici G.F.T. segue planimetricamente il reticolo della pianta cartesiana della città ed ha nell'angolo tagliato, come il Plan Cerdà di Barcellona, il centro della composizione. Qui la torre in mattoni caratterizzata dall'ordine gigante delle colonne unisce e separa le facciate laterali regolarmente forate. Una cornice in cotto separa il basamento in Verde di Oropa e la soprastante superficie in mattoni.Collegato con un ponte metallico al vecchio edificio G.F.T. è, per ora, l'unico dei tre edifici progettati nell'isolato ad essere stato realizzato.

G.F.T. Headquarters, Turin
with G. Braghieri, G. Ciocca, Marchesotti, M. Scheurer, Oks, Uva

The G.F.T. office block follows the city's grid plan, with one corner cut off, as in Barcelona's Plan CerdÖ, acting as the center of the composition. The brick tower, featuring the giant order of the columns, unites and separates the side facades, which have regular windows. A terra-cotta cornice separates the green stone base and the brick surface above. Linked by a metal bridge to the old G.F.T. building, to-date only one of the three envisaged structures on the block has been erected.

TORINO
corso Emilia
corso Giulio Cesare



1985

Centro commerciale Torri a Parma
con G.Braghieri, M.Baracco, P.Digiuni, M.Scheurer

Situato a ridosso della città e vicino alla autostrada del Sole è costituito da tre corpi collegati tra loro da una galleria commerciale. Gli elementi caratterizzanti sono le dieci torri in mattoni che si ergono a segnalare gli ingressi e il percorso di distribuzione. E' quasi totalmente edificato a un piano di altezza ad eccezione delle torri e della parte frontale; all'interno ospita un supermercato, un ipermercato e 41 attività commerciali specializzati. La fascia di decorazione delle torri, eseguita in piastrelle di ceramica, enfatizza il significato delle torri stesse.

Tower Shopping Center, Parma
with G. Braghieri, M. Baracco, P. Digiuni and M. Scheurer

This complex is adjacent to the town and near the turnpike; its three units are linked by a shopping arcade. The characteristic attributes are the ten brick towers marking the entrances and the circulation path. Almost the entire center is single-story, except for the towers and the front section. It contains a supermarket, a hypermarket and 41 specialist businesses. The ceramic tile tower decorative strip stresses the meaning of the towers themselves.

PARMA
via San Leonardo 69/A

1985/1991

Unità residenziale a Milano Vialba
con G.Braghieri, G.Ciocca

L'edificio si allinea alle direttrici delle vie che lo perimetrano lasciando però un lato libero e formando così una corte aperta. Le facciate sono scomposte in un'alternanza di torri in mattone e corpi scala addossati al fabbricato principale a "C". Sul fronte interno viene riproposto il tema della casa a ballatoio rendendo evidente in facciata questo elemento distributivo ed identificandolo con una serrata maglia di finestre senza serramento. I materiali riprendono quelli della tradizione milanese: l'intonaco giallo, il mattone, il verde dei serramenti.

Vialba housing complex, Milan
with G. Braghieri and G. Ciocca

The building is aligned with the axes of the streets bordering it, but one side is free, forming an open courtyard. On the facades brick towers alternate with the stairs attached to the main, C-shaped structure. The gallery-access apartment block reappears on the courtyard fronts; this circulation type is manifested in the facade and identified by tight grid of unglazed windows. The materials echo those traditionally employed in Milan: yellow plaster, brick and green window and door frames.

MILANO
località Vialba
via Arsia,via Zoagli

1988

Ristrutturazione ed ampliamento dell'Hotel Duca di Milano
con G. da Pozzo, M.Scheurer

La possibilità di collegarsi con il nuovo edificio alberghiero che si affaccia su via Marco Polo ha permesso di ottenere un blocco edilizio di notevole importanza nel paesaggio urbano. Al fronte dell'hotel Duca viene aggiunto un corpo basso, caratteristico della tipologia alberghiera, che costituisce l'accesso al ristorante. Questo corpo, parzialmente vetrato, è sorretto da colonne in marmo bianco di Carrara. La facciata termina in mattoni come molte chiese lombarde o Italiane mai finite per vicende diverse.

Refurbishment and extension of the Hotel Duca di Milano
with G. da Pozzo and M. Scheurer

It was possible to create a link with the new hotel structure fronting on Via Marco Polo, so one could attain a really sizeable building in the urban landscape. In front of the Hotel Duca a low typical hotel structure was added to act as an entrance to the restaurant. This partially glazed section is supported by white Carrara marble columns.The facade terminates with brick like many Lombard or Italian churches which never have been completed for a variety of reasons.

MILANO
piazza della Repubblica 13

1988

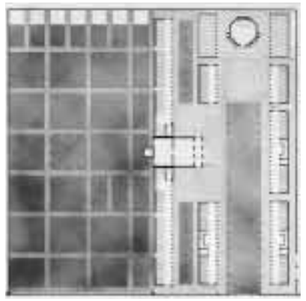
Monumento a Sandro Pertini a Milano
con F.S.Fera, M.Adjmi

Questa nuova piazza è posta all'incontro di due importanti strade milanesi. Concepita come una tranquilla piccola piazza lombarda, un luogo dove incontrarsi; è formata da un doppio filare di gelsi, da panchine, lampioni e da una pavimentazione in blocchi di granito rosa. All'estremità della piazza vi è il cubo della scalinata che si chiude da un muro tagliato da un triangolo in bronzo da cui scende l'acqua. Il cubo-scalinata è rivestito in marmo di Candoglia del Duomo di Milano.

Sandro Pertini Monument, Milan
with F. S. Fera and M. Adjmi

This new square is situated at the intersection of two major Milanese thoroughfares. Conceived as a small, peaceful Lombard piazza, a place to meet people, it comprises two rows of mulberry-trees, benches, street-lights and pink granite paving. At the end of the plaza stands the cube-cum-steps terminated by a wall cut by a bronze triangle from which water flows. The cube-cum-steps are clad in Candoglia marble, like the Milan Cathedral.

MILANO
piazza Croce Rossa
(via Montenapoleone/via Manzoni)



1989

Ampliamento del cimitero di Ponte Sesto a Rozzano
con G. da Pozzo, F.S.Fera

Un viale principale unisce l'ingresso alla chiesa e lungo il viale si trovano il crematorio e gli edifici dei colombari. E tra essi alberi, panchine, lampade come dovrebbero essere i viali della città dei vivi. La chiesa a pianta ottagonale ha un triplo ordine di colonne in mattone ed è rivestita in pietra. Gli altri edifici rappresentano con i loro materiali il carattere autenticamente civile del cimitero.

Ponte Sesto Cemetery Extension, Rozzano
with G. da Pozzo and F. S. Fera

A main avenue links the entrance to the church; along it are the crematorium and the burial niches. Among them stand trees, benches and street-lights, the way city streets of the living should be. The octagonal church has three orders of columns and is stone faced. Through their materials the other buildings represent the authentically civil nature of the cemetery.

ROZZANO (MILANO)
località Ponte Sesto
via G. di Vittorio

1989/1994

Casa Alessi a Suna di Verbania
progetto architettonico con C.Bolognesi, S.Fera, M.Scheurer
progetto esecutivo e realizzazione con M.Scheurer, F.Piattelli

"Per la prima volta mi è stato possibile ispirarmi e in qualche modo imitare lo stile romantico".Nella ristrutturazione e ampliamento di questo edificio vengono ripresi quei caratteri delle ville sul lago Maggiore; le cornici in cotto, con l'esaltazione del fronte lago e nel rivestimento in scagliola dei volumi che contengono il corpo centrale. Luogo-architettura, materia-forma trova qui spunto per nuove interpretazioni e reinvenzioni.

Alessi House, Suna (Verbania)
Architectural design with C. Bolognesi, S. Fera and M. Scheurer
Working drawings and execution with M. Scheurer and F. Piattelli

"For the first time I was able to imitate the Romantic style, in some way." The refurbishment and extension of the building echoes the traits of the Lake Maggiore houses: the terra-cotta cornices; the exalted lake front; and the plaster finish of the central volumes. Here place-architecture and material-form find ideas for fresh interpretations and reinventions.

VERBANIA
frazione Suna
via Troubetzkoy 13

1990

Università Carlo Cattaneo a Castellanza
con A.Balzani, M.Brandolisio, L.Imberti, F.Gatti

Nel progetto sono stati diversificati gli interventi edilizi prevedendo usi differenti per le due parti di corso Matteotti e valle Olona . Nel primo nucleo, pensato come centro per i servizi amministrativi, sono stati ristrutturati gli edifici ripulendo e demolendo alcuni fabbricati estranei al sistema dei cortili. Con due torri di nuova costruzione viene evidenziato l'ingresso.Nella seconda zona, dedicata alla didattica ed ai laboratori, i vecchi edifici industriali hanno subito poche modifiche oltre al restauro delle facciate.

Carlo Cattaneo University, Castellanza
with A. Balzani, M. Brandolisio, L. Imberti and F. Gatti

In this design different functions were envisioned for the two parts on Corso Matteotti and Viale Olona, so the structures differ. The first section, conceived as the administration center, is a refurbishment and conversion of the existing buildings. Some warts were removed and some structures which did not fit in with the courtyard system were torn down. The two new towers emphasize the entrance.The second area, is devoted to classrooms and labs; the old industrial structures were not modified much, besides restoring the facades.

CASTELLANZA (VARESE)
via E. Cantoni
corso Matteotti

1990/1993

Club-house Golf Cosmopolitan a Tirrenia
con M. Brandolisio
e M. Scheurer

L'edificio in tufo toscano si compone di tre corpi di fabbrica distinti ma fortemente integrati tra loro sia dal punto di vista formale che da quello distributivo. Su tutti primeggia il corpo a pianta circolare che costituisce il punto culminante l'intera composizione ed evidenzia la propria natura di eccezionalità con una monumentale copertura a cupola. La piscina semicircolare è un elemento essenziale della composizione in quanto propone un rapporto territoriale tra l'edificio e la natura circostante molto particolare, lo stesso delle grandi ville rinascimentali.

Cosmopolitan Golf Clubhouse, Tirrenia
with M. Brandolisio and M. Scheurer

The building in Tuscan tufa has three distinct units which, however, are highly integrated, both formally and circulation wise. The circular unit predominates; it caps the whole composition and underlines its own exceptional nature by means of a monumental dome. The semicircular swimming pool is a key element in this composition; in fact, it establishes a very particular relationship between the structure and the natural setting, identical to that of the great Renaissance villas.

TIRRENIA (PISA)
via Pisorno 66

1991

Ampliamento dell'aeroporto di Linate a Milano
con M.Brandolisio, G. da Pozzo, M.Kocher, V.Vercelloni

Il progetto di massima è controllato da una maglia di pilastri che nella loro razionalità diventano elementi di un lungo colonnato la cui uniformità è spezzata dalla porta d'ingresso e d'uscita, dai ponti dove passano i bagagli e dalla superficie vetrata a più piani.E' importante notare come sia stata nostra maggiore preoccupazione quella di non interferire con le opere edilizie nella vita già convulsa dell'aeroporto. Da qui, ma anche per motivi estetici, la grande facciata che permette l'uso dell'edificio attuale.

Linate Airport Extension, Milan
with M. Brandolsio, G. da Pozzo, M. Kocher and V. Vercelloni

The preliminary design was controlled by a grid of columns whose rationality makes them become elements in a long colonnade. The uniformity is broken by the entrance and exit, the baggage bridges and the multistory glazing.
It is important to note that our biggest preoccupation was to prevent construction work from interfering with the frenzied airport life. This, and aesthetic reasons, led to the choice of the great facade permitting the use of the existing structure.

MILANO
viale Forlanini

1993

Parco Tecnologico di Fondo Toce a Verbania
con G. da Pozzo, M.Tadini
progetto esecutivo con Ing.E.Guenzani

L'impianto, come un reticolo romano che divide i singoli laboratori all'interno di una "limitatio" regolare e flessibile, è percorso da un viale centrale, come il corso o la calle mayor, che conduce al centro servizi e serve i diversi laboratori tecnici.
Il centro servizi è costituito da due grandi corpi simmetrici rispetto alla torre centrale che caratterizza sia l'impianto che l'edificio. La sezione strutturale dell'edificio é messa in evidenza anche in facciata da un ordine sovrapposto di portali in ferro verniciato come una sorta di decorazione costruttiva.

Fondo Toce High-Tech Industrial Park, Verbania
with G. da Pozzo and M. Tadini
Working drawings with E. Guenzani, engineer

The plan has the individual laboratories in a Roman grid with a regular, flexible limitatio. Through it runs a central avenue, like a Main Street or calle mayor, leading to the service center and the various labs. The service center consists in two large wings placed symmetrically to the central tower which is the plan's main feature. The building's structural section is also exhibited in the facade by a superimposed order of painted iron portals, like a kind of constructional decoration.

FONDO TOCE (VERBANIA)
via dell'Industria 25

Nato a Este, Padova, nel 1940, si laurea in architettura a Firenze nel 1966. Nel 1963, collabora al restauro di Orsammichele a Firenze per conto della Sovrintendenza ai Monumenti. Appena laureato, fonda con Branzi, Corretti e Morozzi lo studio di Architettura Radicale Archizoom Associati, studio che viene chiuso nel 1972. Deganello esercita la professione in architettura (negozio e galleria Art Déco a Verona, 1992, progetto per una villa a Laveno, 1994) e nel design (Cassina, Marcatré, Driade, Planula, Ycami, Venini, Cidue, Zanotta, Tribù, Artelano, Vitra). Dal 1994 è art director dell'Impruneta S.p.A. Opere di Deganello fanno parte delle collezioni permanenti dei più importanti musei di design del mondo: Victoria & Albert Museum, Design Museum di Londra, Museum of Modern Art di Toyama, Denver Museum, Vitra Design Museum di Weil am Rhein.

He was born at Este, near Padua, in 1940. Graduated in architecture at Florence in 1966. In 1963 he worked on the restoration of Orsanmichele in Florence for the Historic Monuments Council. Immediately after graduating he founded, with Branzi, Corretti and Morozzi, the Radical Architecture firm Archizoom Associati, which closed in 1972. Deganello is a practising architect (shop and Art Déco gallery at Verona, 1992, project for a villa at Laveno, 1994) and designer (Cassina, Marcatré, Driade, Planula, Ycami, Venini, Cidue, Zanotta, Tribù, Artelano, Vitra). Since 1994 he has been art director at Impruneta S.p.A. There are works by Deganello in the permanent collections of the world's major design museums: Victoria & Albert Museum, Design Museum in London, Museum of Modern Art in Toyama, Denver Museum, Vitra Design Museum at Weil am Rhein.

saf

Paolo Deganello

Gregor Eichinger (nato nel 1956) e Christian Knechtl (nato nel 1954), entrambi architetti, hanno uno studio di progettazione a Vienna. Iniziano la loro attività nel 1982, dedicandosi al disegno di oggetti, alla progettazione di interni (abitazioni, uffici e soprattutto locali pubblici), alla grafica editoriale, all'allestimento di mostre e a progetti urbanistici. Tra gli altri lavori ricordiamo il tavolo per riunioni e il sistema di illuminazione per l'ufficio del Cancelliere austriaco (1992), la sistemazione della piazza principale di Vienna-Neustadt (1997), il progetto di allestimento della mostra "Design Now - Austria" a Lisbona (1988).

Gregor Eichinger (born in 1956) and Christian Knechtl (born in 1954), both architects, run an office in Vienna. They began their practice in 1982, devoting themselves to the designing of objects and interiors (homes, offices and most of all, public establishments), to graphic art, the designing of exhibitions and town planning projects. Among their works we mention the conference table and lighting system for the Austrian Chancellor's office (1992), the renovation of the main square in Vienna-Neustadt (1997), and the project for the mounting of the "Design Now – Austria" exhibition in Lisbon (1988).

eichinger oder knechtl

Nasce a Milano il 27-10-1935 e si laurea al Politecnico di Milano nel 1960. Dal 1961 al 1964 è membro della redazione di *Casabella-Continuità* diretta da Rogers. Attualmente è professore ordinario di Composizione Architettonica presso il Politecnico di Milano. Scrittore e progettista, ha pubblicato nel 1967 *La costruzione logica dell'architettura,* nel 1979 *L'architettura come mestiere e altri scritti,* nel 1988 *Architettura lingua morta* e nel 1995 *Progetti per la città antica.* Trai suoi progetti più noti, ricordiamo: restauro e ampliamento del castello visconteo di Abbiategrasso (1970), casa unifamiliare a Fagnano Olona (1978), la casa dello studente di Chieti (1976), restauro dell'Almudín a Xátiva e trasformazione in museo (1983), edificio residenziale in Rauchstrasse a Berlino (1983), la ricostruzione del teatro romano di Sagunto (1985), ristrutturazione di un antico palazzo a Valencia (1988), biblioteca pubblica a Groningen (1989), scuola a Santiago di Compostela (1992).

He was born on 27 October 1935 and graduated at the Milan Polytechnic in 1960. From 1961 to 1964 he was on the editorial staff of Casabella-Continuità *under the editorship of Rogers. At present he is professor of Architectural Composition at the Milan Polytechnic. A writer and architect, he published* La costruzione logica dell'architettura *(1967),* L'architettura come mestiere e altri scritti *(1979),* Architettura lingua morta *(1988) and* Progetti per la città antica *(1995). Among his best-known projects may be mentioned: restoration and extension of the Visconteo Castle at Abbiategrasso (1970), single-family house at Fagnano Olona (1978), students' hostel at Chieti (1976), restoration of the Almudín at Xátiva and conversion into a museum (1983), a residential building in Rauchstrasse, Berlin (1983), reconstruction of the Roman theatre at Sagunto (1985), renovation of an ancient building in Valencia (1988), public library in Groningen (1989), school at Santiago de Compostela (1992).*

Giorgio Grassi

Nasce nel 1932 nell'isola di Reichenau sul lago di Costanza. Lavora come tipografo in Germania e in Svizzera; dal 1954 al 1958 studia grafica a Monaco di Baviera. Nel 1966 fonda a Monaco di Baviera Design M e realizza la prima lampada: Bulb. Nel 1985, il sistema YaYaHo viene esposto a Parigi, al Centro Pompidou, nella mostra "Lumières je pense à vous". Nel 1986 l'Institut Français d'Architecture, Parigi, ospita "Ingo Maurer Lumière aha SoSo". Nel 1986 viene decorato come "Chevalier des arts et des lettres". Nel 1989, presenta per la prima volta presso la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain a Jouy-en-Josas delle ricerche non commerciali: "Ingo Maurer: Lumière Hasard Réflexion". Inoltre, la mostra "Design... ??—-!! Illuminazione di Ingo Maurer e del suo team/ commando" va in 'scena' al museo di Etnologia, Leningrado. Nel 1992, il museo Villa Stuck, Monaco presenta "Ingo Maurer: Arbeiten mit Licht" e nel 1993 lo Stedelijk Museum di Amsterdam presenta "Licht licht". Partecipa nel 1995 alla mostra "die kunst und das schöne ding" al Neues Muaseum di Weserburg, Brema.

Born in 1932 on the island of Reichenau, Lake Contance,he worked as a typographer in Germany and Switzerland; from 1954 to 1958 he studied graphic art in Munich. In 1966 he founded Design M in Munich and designed his first lamp: Bulb. In 1985 the YaYaHo system was exhibited in Paris, at the Pompidou Centre, in "Lumières je pense à vous". In 1986 the Institut Français d'Architecture in Paris hosted "Ingo Maurer Lumière aha SoSo". In 1986 he was honoured with the French title of "Chevalier des arts et des lettres". In 1989, he for the first time presented, at the Cartier Foundation in Jouy-en-Josas, his non commercial work:"Ingo Maurer: Lumière Hasard Réflexion". Also, the exhibition "Design...??—-!! Lighting by Ingo Maurer and his team/ commando" went "on stage" at the Museum of Ethnology, Leningrad. In 1992 the Villa Stuck Museum in Munich presented the exhibition "Ingo Maurer: Arbeiten mit Licht" and in 1993 the Stedelijk Museum of Amsterdam mounted "Licht licht". In 1995 he took part in the exhibition "die kunst und das schöne ding" at the Neues Museum of Weserburg, Bremen.

Ingo Maurer

Neutelings dal 1977 al 1986 studia architettura presso l'Università di Delft. Dal 1981 al 1986, collabora con l'Office for Metropolitan Architecture; nel 1986, apre uno studio a Rotterdame a Antwerp. Tra il 1989 e il 1990 insegna presso l'Accademia di Architettura di Rotterdam e tra il 1991 e il 1995 presso l'Instituto Berlage di Amsterdam. Nel 1991 ha ricevuto il premio per giovani architetti Rotterdam-Maaskant. Tra il 1983 e il 1989 Riedijk studia architettura presso l'Università di Delft e dal 1989 collabora con Neutelings. Tra il 1990 e il 1996 lavora nello studio di J.D. Bekkering. Dal 1990 al 1997 insegna presso l'Accademia di Architettura di Amsterdam e nel 1996-97 presso l'Università di Delft. Jan Neutelings e Michiel Riedijk hanno costituito uno studio associato nel 1997.

Neutelings studied architecture from 1977 to 1986 at Delft University. From 1981 to 1986 he collaborated with the Office for Metropolitan Architecture; in 1986 he started a practice in Rotterdam and in Antwerp. Between 1989 and 1990 he taught at the Rotterdam Academy of Architecture and between 1991 and 1995 at the Berlage Institute in Amsterdam. In 1991 he received the Rotterdam-Maaskant prize for young architects. Between 1983 and 1989 Riedijk studied architecture at Delft University and since 1989 has collaborated with Neutelings. Between 1990 and 1996 he worked in the firm of J.D. Bekkering. From 1990 to 1997 he taught at the Amsterdam Academy of Architecture and in 1996-97 at Delft University. Jan Neutelings and Michiel Riedijk set up a partnership in 1997.

Jan Neutelings Michiel Riedijk

Patricia e John Patkau hanno fondato lo studio Patkau Architects nel 1978 a Edmonton, nello stato canadese dell'Alberta. Nel 1984 lo studio si è trasferito a Vancouver, nella Columbia britannica. Nel 1995 è diventato socio dello studio Michael Cunningham. A partire dal progetto vincitore del concorso per la Canadian Clay and Glass Gallery di Waterloo (1986) lo studio è divenuto celebre per la sua combinazione di costruzione in compensato e un attento rapporto tra natura e architettura. Tra le opere più importanti: la scuola di Seabird Island (1992) e quella di Strawberry Vale (1995). Oltre all'attività di docente all'Università della Columbia britannica, Patricia Patkau è stata visiting professor ad Harvard, a Yale e all'UCLA. È attualmente professore associato presso la facoltà d'Architettura dell'Università della Columbia britannica. Nel 1995, John e Patricia hanno insegnato presso la Scuola di perfezionamento in architettura dell'Università di Harvard, ricoprendo la cattedra di Architettura "Eliot Noyes" Lo studio è stato premiato con il Canadian Governor General's Award for Architecture.

Patricia and John Patkau established Patkau Architects in 1978 in Edmonton/Alberta. In 1984 the firm was relocated to Vancouver, British Columbia. Michael Cunningham became a partner in 1995. Beginning with their prize winning entry for the Canadian Clay and Glass Gallery in Waterloo (1986), the firm has acquired its reputation for combining laminated timber construction with a sensitive approach to the articulation of built-form in relation to the landscape. The most important works are: Seabird Island School (1992), Strawberry Vale School (1995). In addition to her tenured position at the University of British Columbia, Patricia has held visiting professorships at Harvard, Yale and UCLA. She is presently an Associate Professor at the School of Architecture at the University of British Columbia. In 1995 she and John were jointly Eliot Noyes Professor of Architecture at the Graduate School of Design, Harvard University. The firm has received the Canadian Governor General's Award for Architecture.

Patkau Architects

Nasce a Barcellona nel 1941. Studi: Scuola di Arti e Mestieri (1955-60); Scuola Tecnica e Superiore di Architettura di Barcellona (1958-65). Dal 1961 al 1964 lavora presso lo studio di Federico Correa e Alfonso Milá. Nel 1964 crea lo Studio PER insieme agli architetti Pep Bonet, Cristian Cirici e Lluís Clotet. Con quest'ultimo ha lavorato in collaborazione fino al 1984. Partecipa a : Triennale di Milano (1979, 1983, 1985); Biennale di Venezia (1980), Forum Design, Linz (1979); Transformation in Modern Architecture MoMA, New York (1979); Idee Prozess Ergebnis, Berlino (1984); Contemporary Landscape, Kyoto/Tokoy (1985); Documenta Kassel (1987). Nel 1987 fonda con Carelz Diaz lo Studio Tusquets, Diaz & Assoc. Premi: Premio Nacional de Diseño (1988), Premio Ciudad de Barcelona, Premio ARDI-Montblanc 1993 per il miglior designer degli ultimi cinque anni. Tra le sue opere più importanti ricordiamo: il Palazzo della Musica Catalana a Barcellona, edificio residenziale a Fukuoka-Kashii, Cantine Chandon a Sant Cugat Sesgarrigues, Barcellona e l'auditorio Kraus a Las Palmas de Gran Canaria.

He was born in Barcelona in 1941. Studies: School of Arts and Crafts (1955-60); Technical and Higher School of Architecture in Barcelona (1958-65). From 1961 to 1964 he worked at the office of Federico Correa and Alfonso Milá. In 1964 created Studio PER, with architects Pep Bonet, Cristian Cirici and Lluis Clotet. With the latter he worked in collaboration until 1984. Has participated in: Milan Triennale (1979,1983,1985); Venice Biennale (1980); Forum Design, Linz (1979); Transformation in Modern Architecture, MoMA, New York (1979); Idee Prozess Ergebnis, Berlin (1984); Contemporary Landscape, Kyoto/Tokyo (1985); Documenta Kassel (1987). In 1987 he founded with Carelz Diaz Studio Tusquets, Diaz & Assoc.. Prizes: Nacional de Diseño (1988), Ciudad de Barcelona, ARDI-Montblanc 1993 for best designer of the last five years. Among his most important works, we remember: the Palace of the Catalan Music Barcelona, residential building at Fukuoka-Kashii, cave Chandon in Sant Cugat Sesgarrigues, Barcellona and auditorium Kraus in Las Palmas de Gran Canaria.

Oscar Tusquets Blanca

Nasce a New York nel 1951 e studia arte alla Syracuse University, stato di New York. Nel 1970 inizia ad interessarsi di video arte attraverso le strutture dell'associazione degli studenti dell'università. Nel 1971, si trasferisce al dipartimento di studi sperimentali dove studia sotto la guida di Jack Nelson. Nel 1972, crea la prima opera di video arte *Wild Horses.* Dopo la laurea (1973), viaggia in Europa dove costituisce a Firenze (1974-1976) Art/Tapes/22, un laboratorio di ricerca sperimentale. La scoperta del mondo costituisce una parte importante della sua formazione: infatti, tra il 1976 e il 1979 compie una serie di viaggi in Giappone, isole Salomon, Indonesia, Australia, Canada e nel deserto del Sahara, nel 1982 in Tibet e nel 1984 nelle isole Fiji. Contemporaneamente, appaiono le sue opere in video: *First Dreams* (1981), *The Sleep of Reason* (1988), *The City of Man* (1989), the *Arc of Ascent, To Pray Without Ceasing, Nantes Triptych* (1992), *The Messanger* (1996). Riceve nel 1995 il titolo di dottore onorario dalla Syracuse University e nel 1997 dalla School of Arts Institute di Chigago.

He was born in New York in 1951 and studied art at Syracuse University, New York State. In 1970 he became interested in video art through the structures of the university students' association. In 1971 he moved to the department of experimental studies, where he worked under Jack Nelson. In 1972 he created the first video art work, Wild Horses. *After graduation (1973) he travelled in Europe where, in Florence (1974-1976), he started Art/Tapes/22, an experimental research workshop. Discovering the world is an important part of his background. In fact between 1976 and 1979 he travelled in Japan, the Solomon Islands, Indonesia, Australia, Canada and the Sahara desert. In 1982 he went to Tibet and in 1984 to the Fiji Islands. At the same time his video works appeared:* First Dreams *(1981),* The Sleep of Reason *(1988),* The City of Man *(1989),* The Arc of Ascent, To Pray Without Ceasing, Nantes Triptych *(1992),* The Messenger *(1996). In 1995 he received an honorary doctorate from Syracuse University and in 1997 from the Chicago School of Arts Institute.*

Bill Viola

La copertina *The cover*
Keiichi Tahara

Alcuni lavori realizzati da Tahara nel 1997, stampati direttamente sulla pietra calcarea.

Works done by Tahara in 1997, printed directly on limestone.

Sensorialità
Sensoriality

Nasce a Kyoto, Giappone, nel 1951 e vive a Parigi dal 1972. Sin dal suo arrivo in Europa, la luce diventa il centro della sua ricerca. "La luce del Giappone, sempre velata, non ha niente a che vedere con quella della Francia, molto brutale". A partire dal 1973, realizza la serie "Environnement", in cui mostra le tracce della luce sul paesaggio, e la serie "Fenêtre" (1973-1984), che analizza come lo sguardo non si focalizzi necessariamente su un oggetto, ma 'galleggi' nello spazio e nella luce. In "Eclats", presentata nel 1982 alla Galerie de France e allo Stedelijk Museum di Amsterdam, delle grandi stampe da 1 metro per 1,20 racchiuse da due lastre di vetro, sono appoggiate a terra. Si prepara così il passaggio a una forma tridimensionale. Le "Sculptures de Lumière" dal 1987 occupano un posto importante nel desiderio dell'artista di materializzare la luce. Come nei lavori realizzati in Giappone, quali "Obélisque de Lumière" (Tokyo, 1987), "Trace de Lumière" (Yokohama, 1988), "Jardin de Lumière" (Hokkaido, 1989) o ancora "Bunkoki" (Utazu, 1987). Le recenti installazioni a Angert nel 1993 e a Terragona nel 1994 sono considerate tra le sue opere più importanti. In parallelo, Tahara porta avanti il proprio lavoro di fotografo, ricevendo nel 1988 il premio Niepce. Nel 1993 viene nominato Cavaliere delle Arti e delle Lettere. Nel 1995 realizza il film *Cendres* che illustra la sua avventura visiva personale e riceve il Grand Prix de la Ville de Paris.

Born in Tokyo, Japan, in 1951, he has lived in Paris since 1972. Ever since he arrived in Europe, light has been at the core of his approach. "The light of Japan, forever veiled, has nothing to do with that, very brutal of France ". From 1973 he produced "Environnement", in which he showed traces of light on the landscape, and the series "Fenêtre" (1973-1984), showing how the eye does not necessarily fasten onto an object, but 'floats' in space and light. In the "Eclats", presented in 1982 at the Galerie de France and at the Stedelijk Museum in Amsterdam, large prints, measuring 1 by 1.2 metres, were placed between two sheets of glass resting on the floor. Thus the path was set for his passage to three-dimensional form. From 1987, the "Sculptures de Lumière" occupied an important place in Tahara's desire to materialize light. As in his Japan works such as "Obélisque de Lumière" (Tokyo, 1987), "Trace de Lumière" (Yokohama, 1988), "Jardin de Lumière" (Hokkaido, 1989), "Bunkoki" (Utazu, 1987). The installations at Angert, in 1993, and at Terragona, in 1994, are considered to be among his most important works. He has continued his own work as a photographer and in 1988 he received the Niepce prize. In 1993 he was named Chevalier of the Arts and Letters. In 1995 he made the film* Cendres, *illustrating his visual adventure, and received the Grand Prix de Paris.

La luce che ho scoperto vent'anni fa era così diversa da quella che mi era stata amica fino ad allora. Il cielo blu, quasi nero, mi rendeva consapevole della continuità della volta celeste e dello spazio cosmico. La luce per me era stata fino ad allora dolce e protettiva, ma dopo sole 16 ore di volo si fece violenta e penetrante. Questo cambiamento di atmosfera mi sedusse completamente ma non fu facile adattarvisi. C'è voluto molto tempo perché la luce penetrasse e mettesse fondamenta nel mio corpo. Nel corso di queste fasi tutto quanto avevo vissuto prima diventò una traccia nella mia memoria. Una nuova luce piove a fiotti sopra l'immagine e la forma dei ricordi, creando uno strato di nuovi segni.

The light I found twenty years ago was so different to the one that had been my friend until then. The blue, almost black sky made me aware of the continuity of cosmic sky and space. The light until then had been for me gentle and sheltering, but after only 16 hours flying it became penetrating and strong. This surprising change of atmosphere seduced me, but adapting to it was not easy. It took some time for the light to penetrate and build up in my body. During all these stages, everything I had experienced previously became imprints in my memory. Over the image and form that memories take, a new light pours, making e layer of new prints.

Finito di stampare il *Printed on* 24.05.98